Miško Šuvaković

DISKURZIVNA ANALIZA



ORION ART

Miško Šuvaković

DISKURZIVNA ANALIZA

Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture

ORION ART

Beograd
2019

Miško Šuvaković
DISKURZIVNA ANALIZA
Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture

Izdavač
Orion Art, Beograd

Za izdavača
Nadežda Kovačević

Urednik
Dragorad Kovačević

Autor
dr Miško Šuvaković, redovni profesor

Recenzenti
dr Lev Kreft, redovni profesor, Filozofski fakultet u Ljubljani
dr Aleš Erjavec, redovni profesor, Filozofski institut, ZRC SAZU, Ljubljana
dr Nevena Daković, redovni profesor, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd
dr Sonja Marinković, vanredni profesor, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd

Lektura i korektura
biro Beograd

Rešenje korica
Vladan Jeremić

Obrada teksta i prelom
Renate Rädle

Štampa
Skripta, Beograd

Tiraž
300

ISBN 978-86-6389-104-3



SADRŽAJ

UVOD: *DISKURS, FANTAZAM I DOGAĐAJ*



Merilin Monro, fotografija iz *The Edgar Bergen & Charlie McCarthy Show*, 1952.

Knjigu *DISKURZIVNA ANALIZA - Prestupi i/ili pristupi diskurzivne analize filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* zamislio sam i realizovao kao raspravu teorijskog rada 'u' i 'o' svetovima umetnosti i kulture. Knjiga je postavljena

- kao *diskurzivna analiza* disciplina i institucija u kojima se teorijski rad izvodi, i
- kao *diskurzivna rasprava* i *dekonstrukcija* protokola i procedura kojima se teorijski rad uspostavlja, razvija, razmenjuje i primenjuje u umetnosti i kulturi.

Namere su bile da se pažnja preusmeri sa *efekata teorijskog rada* na epistemološku analizu, interpretaciju i raspravu protokola i procedura 'teorijskog rada', odnosno, na karakter 'materijalnog rada' u teorijama o umetnostima i kulturi. Epistemologija umetnosti je postavljena u odnosu na *diskurse o diskursima*, *diskurse o fantazmima* i *diskurse o događajima* umetnosti i kulture. Cilj nije bio da se, pri tome, napiše opšta i sistemska rasprava o teorijama umetnosti i kulturi, već da se *indeksiraju i mapiraju* epistemološki konfliktni odnosi 'primera' i 'metateksta', odnosno, razlika pojedinačnog i opšteg, tj. celog i necelog. Dokazuje se važnost 'primera': narativa o instancama filozofije, estetike, poetike, nauke, teorije, umetnosti i kulture. Načinjena je pokazna teorija primera – pojedinačnosti i događaja, te njihovih preobražaja u *diskurzivnom radu.* Jedna od *opsesivnih tema ovog spisa* je suočenje pojedinačnog i opšteg u odnosu na rad teorije i na rad za teoriju o umetnostima i kulturama.

***

Rolan Bart *ljubavni govor* započinje sugerisanjem tumaranja: odlascima i dolascima, krhotinama govora koji nešto iskazuju:

> *Dis-cursus* je, izvorno, radnja tamo-amo tumaranja; to su odlasci i dolasci, 'istupanja', 'spletke'. Zaljubljeni odista ne prestaje da tumara u mislima, da pokušava nova i nova istupanja i da protiv samog sebe spletkari. Njegov govor postoji samo u naletima govorenja koje mu nailazi po ćudi neznatih, proizvoljnih okolnosti.[1]

Te krhotine govora se dešavaju negde (u nekom prostoru) i nekad (u nekom vremenu), one se mogu nazvati stavovi. Diskurs je razgovor, govor i izlaganje misli govornim i pisanim jezikom: zastupanjem. Diskurs je semiotička radnja koja smešta značenje u *vremensko-prostornu* situaciju gde neko za nekog proizvodi značenje pod određenim uslovima života:

> Istodobno diskurs razdeljuje uloge *subjekata* koji proizvode značenje i

[1] Rolan Bart, „Fragmenti ljubavnog govora", *Treći program RB* br. 36, Beograd, 1978, str. 270.

> omeđuje institucionalizirani svijet u kojemu se značenje prepoznaje kao zajedničko značenje.[2]

U strukturalizmu i poststrukturalizmu diskurs je jedan od osnovnih pojmova kojim se označava povezivanje mišljenja, govornog i pisanog jezika u smislen i značenjski *kontekst razmene* tekstova. Drugim rečima, diskurs je *govor konteksta* iz kojeg se govori, piše ili komunicira, odnosno, ljubi, pati, vlada, moli, stvara, proizvodi, razmenjuje, pokazuje. U analitičkoj filozofiji jezika i hermeneutici diskursom se naziva nameran govor i pismo drugog stepena (metajezik) o svakodnevnom-*prirodnom* govoru i pismu ili prvostepenom govoru i pismu specijalističkih disciplina (umetničke kritike, nauke, religije, seksa, književnosti, svakodnevice). Diskurs ima deskriptivne (opisuje), eksplanatorne (objašnjava, tj. tumači) i interpretativne (daje moguća gledišta za tumačenja) funkcije. Diskursom se nazivaju lingvistička, semiotička i semiološka sredstva institucionalne komunikacije kojima se služe istorijski različite društvene i, uže, profesionalne institucije društva i kulture (diskurs umetnosti, pravni diskurs, medicinski, politički, filozofski diskurs). Diskurs jeste, takođe, način na koji je *znanje* artikulisano u konkretnom istorijskom društvu i društvenim institucijama. Diskurzivne prakse karakterišu se izdvajanjem *polja objekata*, definisanjem jedne zakonomerne perspektive za predmet saznanja[3], utvrđivanjem oblika za razradu složenog odnosa koncepta i teorije u polju delanja – ljudskog rada:

> Diskurzivne prakse nisu naprosto načini proizvodnje diskursa. One se uobličavaju na tehničkim skupovima, u institucijama, u shemama ponašanja, u tipovima prenosa i difuzije, u pedagoškim oblicima koji ih u isto vreme nameću i održavaju.[4]

Uspostavljanje diskurzivnog odnosa protokola, procedure i efekta jeste način kontekstualizacije (smeštanja identifikacije) ili dekontekstualizacije (premeštanja i multipliciranja identifikacija), kojim se bilo koja institucija zastupa i time se konstruiše kao *praksa* unutar institucija kulture i društva. Pitanja o diskursu u zapadnim društvima su problemski postavljena, po Mišelu Fukou, na sledeći način:

> Koja je civilizacija više od naše naizgled poštivala diskurs? Gdje mu se bolje i više ukazivala čast? Gdje je on naizgled radikalnije oslobođen od svojih prisila i toliko univerzaliziran? No čini mi se da se pod tim prividnim obožavanjem diskursa, pod tom prividnom logofilijom, krije svojevrsni strah. Sve se događa tako kao da su zabrane, zapreke, pragovi i granice podešeni na način da barem djelomično ukrote veliku proliferaciju diskursa na način da se njegov nered organizira u likove koji izmiču onome što je najmanje podložno kontroli. Sve se događa tako kao da su se htjela prebrisati čak i znamenja njegova udjela u igrama i mišljenja i jezika. U našem društvu bez sumnje postoji, a mislim da postoji i u svim

[2] Jorgen Dines Johansen, Svend Erik Larsen, "Diskurs, analiza diskursa", u „Pojmovnik semiotičkog nazivlja", iz *Uvod u semiotiku*, CroatiaLiber, Zagreb, 2000, str. 322.

[3] Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, Beograd, Nolit, 1971, str. 141-181, 383-425.

[4] Mišel Fuko, *Predavanja*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990, str. 10

drugima, samo u drugačijem obličju i s različitim naglascima, duboka logofobija, svojevrsni mukli strah od događaja, od te mase iskazanih stvari, od pojave svih tih iskaza, od svega što je tu možda nasilno, diskontinuirano, svadljivo, što uključuje nered i opasnost, od tog neprestanog i razuzdanog brujanja diskursa.

I želimo li taj strah, ne kažemo ukloniti, već analizirati njegove uvjete, njegovu igru i njegove učinke, moramo se odvažiti na tri odluke kojima se naša današnja misao pomalo odupire i koje su sukladne trima grupama funkcija što smo ih upravo naveli: staviti u pitanje našu volju za istinom, vratiti diskursu njegov karakter događaja i uspostaviti napokon suverenitet označitelja.[5]

Diskurs je, zato, izvesno sredstvo ili oruđe, mada i ispitni uzorak, epistemološke analize bilo koje društvene, pa time kulturalne i umetničke prakse. Diskursi se javljaju u pojedinačnosti, ali ta pojedinačnost je interventna, te omogućava da se *preko diskursa* uoči odnos pojedinačnog stava, konačnog i lociranog događaja izricanja ili zastupanja stava sa opštostima i potencijalnostima koje svaki kontekst obećava, priziva i nudi. Diskurs je uzorak interventnog odnošenja 'partikula' i 'univerzalnosti', to interventno odnošenje je specifično, nestabilno i vezano za sasvim specifične lokacije: tu i tada; mada, neko bi mogao reći, opštosti i nema bez proizvodnog rada na pojedinačnostima... kao da su pojedinačnosti uslov opštosti.

***

Da li se da videti *sam život*, *sam svet*, *samo 'ja'* ili *samo 'ti'*, odnosno, *samo društvo*, *kultura* ili *umetnost*? Šta je to što bi bilo zaista *samo*? Da li je to udar, fluks, diskurs, *stvar*, događaj, ono izvan posredovanja i imenovanja itd? Da li je sama *stvar* ono što se nalazi na najdubljoj tački na dnu nekog velikog i dalekog okeana, te ne može biti viđeno, dodirnuto, opisano, posedovano, prerađeno, zastupano? Kako se od jedne *stvari* dolazi do *objekta*, onoga što je *pred-metnuto* i *po-stavljeno* za nekog? Na primer, zamisao Hajdegerove filozofije o umetnosti je uređena oko koncepta po-stavljanja (*ge-stell*).[6] Kao da bilo koji 'odnos' (*relation*) čini da nema *same stvari*, da je 'ono' (ili bilo šta) uvek u odnosu sa nekim i sa nečim – u odnosu koji nije samo imenovanje onog 'doslovnog' tu i sada, već, pre, maskiranje i preuzimanje u oblikovanju i izvođenju života. Sećam se, davno je prikazivan jedan holivudski film u kome je glavna junakinja, koju je glumila možda Natali Vud, Brižit Bardo ili neka druga, dok se strasno ljubila sa partnerom, savila levu nogu u kolenu unazad. Savijena noga u kolenu prilikom poljupca je postala u kasnim pedesetim i šezdesetim godinama, na ulicama evropskih i američkih gradova, znak za mladalački, strasni, odnos. Savijena noga nije bila 'sim-

---

[5] Michel Foucault, „Poredak diskursa", iz *Znanje i moć*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1994, str. 131-132.

[6] Martin Heidegger, „Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 105-106.

bol', ona nije krila neku veliku ili malu tajnu ljubavi, naprotiv, ona je bila prazni, ali interventni znak. Koga, zapravo, vidimo kada se sa nekim ljubimo, svađamo, trgujemo, mirimo, razmenjujemo, ubeđujemo itd? Ko je *taj drugi* ili kako svako od nas sebe postavlja da bude viđen od *drugog*, odnosno, kako sebe vidi u odnosu na to da ga drugi vidi itd...? Niko nije jednostavno *tu prisutan* u jednostavnoj vidljivosti i doslovnoj pokaznosti. Lakan je zapisao:

> Subjekt se rađa utoliko što se u polju Drugoga pojavljuje označitelj. Ali, uslijed toga, to se – što ranije nije bilo ništa, do li subjekt u nastajanju – zgušnjava u označitelja.[7]

Postavljanje prema drugome je *ono* što predstavlja 'vezu' ili 'odnos' – *lamelu* – u rizičnom polju sa drugim, prema drugom, od drugog ili prema sebi... Veza ili odnos je data kao 'predočivi narativ' ili nekakav imaginarni scenarij koji kao da pretpostavlja ostvarivanje želje, redukovanije, kao da pretpostavlja ostvarivanje *veze* ili *odnosa* u kome se subjekt brani od drugog, tj. od *same želje* koja ga vodi u ponor *nagona smrti*[8] ili samouništenja. Imaginarni scenarij je bitan mehanizam – posrednik koji će sprečiti da subjekt dođe do *same želje*: imaginarni scenarij je *konjica* koja treba da ga spase u fatalnom odnosu sa drugim. Imaginarni scenariji je mehanizam koji se realizuje kao fantazam.

Fantazam (engl. *phantasy*, fran. *pantasme*) u zapadnoj[9] kulturi označava individualni ili kolektivni "imaginarni svet i njegov sadržaj" u koji je pesnik/umetnik ili neurotičar uronjen. Zato svaka predstava fantazma, tako fatalno, podseća na čulno dejstvo umetničkog dela. Psihoanaliza ukazuje na razliku između sanjarenja i *nesvesnih fantazija* (nesvesnog scenarija) ili svesnog maštanja (zamišljanja – nem: *Phantasie*). Sigmund Frojd je 'fantazije'[10] tumačio kao *dnevne snove*: prepuštanje maštanju/ zamišljanju, postavljanju zaslona između subjekta i drugog. Fantazija je oblik fikcionalizacije, a to znači skrivanja doslovnog mogućim posrednim i posredovanim predstavama, značenjima ili funkcijama. Prema lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi, naprotiv, fantazam je *čvor* u kojem se spajaju želja i nagon, želja i njen imaginarni objekt, odnosno, fantazam je mesto gde se uspostavlja odnos subjekta i njegovog manjka. Subjekt na mestu onoga što mu nedostaje stvara 'sliku' ili *slikovnog zastupnika* koji će spasonosno ponuditi ono što je odsutno i nepribavivo. Na primer, strasno i, gotovo, nekontrolisano žudim za čokoladom. Volim da mljackam ustima sa masom istopljene čokolade, da osećam kako se topi, kako postaje sasvim meka pod jezikom... Taj osećaj mogu da prizovem u svakom času, mogu da se poslužim njime, kao što se i *on* da poslužiti mojom željom... koja nije ostvariva u svakom trenutku i na svakom mestu. Ali, fantazam je, kao i u anegdoti o Sigmundu Frojdu, nešto što skriva realno i suočenje sa njim. Frojd je dugo maštao da vidi Akropolj u Atini. Kada ga je konačno

---

[7] Jacques Lacan, „Od ljubavi do libida", iz *XI seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 211.

[8] Slavoj Žižek, „Fantazam kao zaslon želje drugog", u „Manjak u drugom", iz *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 164.

[9] Giorgio Agamben, *Stanzas – Word and Pahantasm in Western Culture*, Universityof Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

[10] Sigmund Frojd, *Tumačenje snova* I-II, Matica srpska, Novi Sad, 1981.

video, posle mnogo godina, osećajući strah da će biti razočaran onim što će zateći, video je Akropolj upravo onako kakvim ga je zamišljao na osnovu čitanja i slušanja. Tada biva uplašen od toga da Akropolj nije nešto drugo do ono što je on zamišljao, o čemu je *fantazirao*. On se suočio sa time da nema *samog Akropolja* koji je mesto istine, tj. Realno. Prema Slavoju Žižeku:

> *Ovo realno (deo realnosti koji ostaje nesimbolizovan) vraća se na način sablasnog pojavljivanja.* Konsekventno, 'sablasno' ne treba pobrkati sa 'simboličkom fikcijom', sa činjenicom da realnost sama ima strukturu fikcije i da je ona simbolička (ili, kako to neki sociolozi iskazuju, društvena) konstrukcija; pojmovi sablasti i (simboličke) fikcije su međuzavisni u njihovoj nekompatibilnosti (oni su 'komplementarni' u kvantno-mehaničkom smislu). Da to kažem jednostavnije, realnost nikada nije direktno 'sama', ona pokazuje sebe samo posredstvom necelovitosti, pogrešne simbolizacije i sablasnih aparata koji se pojavljuju u ovom procepu koji zauvek deli realnost od realnog, i na čiji račun realnost ima karakter (simboličke) fikcije: sablast daje telu ono što izmiče (simboličkom strukturiranju) realnosti.[11]

Upotrebljeni termin 'sablast' ili 'pošast' (*spectre*) potiče iz studije Žaka Deride *Sablasti Marxa*,[12] gde označava neodređenu i višeznačnu intervenciju koja subvertira tradicionalnu ontološku opoziciju realnosti i iluzije. Naprotiv, kod Žižeka 'spectre' označava razliku između realnosti (ono što je simbolizovano, fikcionalizovano) i realnog (manjak u realnosti koji ne može biti fikcionalizovan, simbolizovan) i koji se zato uvek skriva ili maskira. Ono što je bitno kada se govori o 'fantazmu' i o materijalnosti fantazma nije karakter privida ili iluzije, odnosno iluzionističko poigravanje fantazmom. Fantazam može biti i skup besmislica kojima se remeti privid našeg reda, kao na primer, u Delezovom tumačenju uloge besmisla u romanu Luisa Kerola *Alisa u zemlji čuda*. Besmislica nije nešto što je tu suvišak, ona je konstituent smisla i očekivanja od smisla:

> Moramo da obratimo pažnju na funkciju besmisla i njegove različite ponore, heterogenost portmanto-reči koje ne dopuštaju nikakve spojeve, čak ni između onih koji ih izmišljaju i onih koji ih upotrebljavaju.[13]

Fantazam ne potvrđuje svoju materijalnost verodostojnošću 'narativa' koji zastupa, već njegovom interventnošću u materijalnom svetu ljudskih odnosa. Fantazija postaje fantazam kada je materijalna intervencija u nekom odnosu, poretku, zapravo, kada je praksa. Mnoga umetnička dela su predstave 'fantazija' (maštanja), ali ona postaju *fantazmatska* tek kada deluju u društvenom prostoru. *Jevanđelje po Jovanu*

[11] Slavoj Žižek, "*I Here You with My Eyes*" ili "The Invisible Master", iz Renata Salecl, Slavoj Žižek (eds), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1996, str. 112-113.

[12] Jacques Derrida, *Sablasti Marxa – Stanje duga, rad tugovanja i nova internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

[13] Žil Delez, "Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)", *Letopis Matice srpske* knj. 433 sv. 4, Novi Sad, 1984, str. 407.

ili nacistička pesma *Lili Marlen*[14], odnosno nago našminkano telo Nikol Kidman na filmskom ekranu prestaju da budu *fantazija* i postaju fantazam kada su intervencija u društvu. *Jovanovo jevanđelje* je tekst koji je barijera/zaslon između hrišćanske ljubavi koju obećavaju druga Jevanđelja i straha od apokalipse koji postavlja na mestu nemoguće ljubavi realna politika hrišćanstva. Sentimentalna ljubavna pesmica *Lili Marlen* postaje fantazam o 'muškoj snazi' i 'muškom jedinstvu ili bliskosti' onda kada postaje vojnička pesma uz koju nacističke armije osvajaju Evropu. Nago našminkano telo Nikol Kidman postaje fantazam onda kada se hiljade adolescentkinja šminkaju i porede sa glumicom da bi bile viđene od njega ili nje kao Nikol Kidman.

Lakanovski fantazam, zato, nije sanjarenje, romantično nesvesno, fantazija u kojoj borave noćna božanstva, kao što je to u jungovskoj teoriji kolektivnog nesvesnog[15]. Naprotiv, fantazam je 'nesvesni scenarij', tj. poredak označitelja koji se odvija kao događaj i efekt. Fantazam je struktura koja konstituiše subjekt. Kako nema subjekta izvan jezika – i nesvesno postoji kao jezik; subjekt je hipoteza u jeziku – fantazam je struktura koja konstituiše jezik i traži za njega *vidljive uzorke*, tj. imaginarne zastupnike. Ako fantazam konstituiše jezik, konstituiše i simptom i umetničko delo, odnosno, bilo koji kulturalni artefakt. Fantazam pripada redu imaginarnog i zato stapa – povezuje, preklapa, prošiva, tka – raznorodne elemente u jedinstveni predočivi narativ. Istovremeno, fantazam je i prepreka koja ometa primaoca u upisivanju u označiteljski lanac diskursa, dostizanju istine i smisla diskursa u društvenoj realnosti. Fantazam je barijera. Fantazam može biti prikazan kao vizuelna ili verbalna slika. Slika koja prikazuje fantazam uvek ima dve razine: (1) *tabloa* koji zastupa vizuelnu strukturu čija se bit može opisati rečima (prevesti u govor ili pismo, odnosno iz govora i pisma u metajezik) i (2) *hijeroglifa* koji zastupa neizrecivo, manjak, tj. ono što ispada, biva izgubljeno, nesimbolizovano, 'rupu', tj. Realno koje izmiče predočivosti, simbolizaciji i zastupanju. Zašto se brojni filmski ili televizijski gledaoci/slušaoci vezuju za 'zvezde' – kako se prepoznaju u Merilin Monro ili Madoni? Koga oni vide na ekranu? Nju ili *nju*: *samu nju* ili *nju* kao predstavu predstave ili sliku za drugog itd? Na jednoj fotografiji je, na primer, prikazana Merilin Monro sa dve figure. Snimljena je između dva poljupca: muškarca i drvene lutke u fraku sa cilindrom. Fotografija je nastala tokom snimanja radio programa sa voditeljem, komičarem i trbuhozborcem Edgarom Berginom i njegovim drvenim lutanom Čarlijem Makartijem 1952. U jednom trenutku je Merilin Monro objavila da je drveni lutan njen verenik. To je karakterističan *fantazmatski potez* zvezde koja mora imati *nemogućeg partnera* da bi obećala potencijalni odnos sa svakim slušaocem i gledaocem masovne publike. Koga 'ona' zamenjuje i između koga on/ona, iz publike, *nju* stavlja u oblikovanju svakodnevnog života i sebe u njemu? Po semiološkoj i pro-psihoanalitičkoj teoriji slikarstva Žana-Luja Šefera[16] i Brace Rotara[17],

---

[14] Pesma *Lili Marlene* je napisana 1915, a muzički izvedena 1938.

[15] Karl Gustav Jung, *Odabrana dela I-V*, Matica srpska, Novi Sad, 1978; Carl Jung (ed), *Man and his Symbols*, Pan Books, London, 1978.

[16] Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969.

[17] Braco Rotar, "Logika transformiranja signifance je logika materijalističnega koncipiranja sistemov reprezentacije", *Razprave Problemi* št. 128-132, Ljubljana, 1973, str. 67-78.

fantazam je 'okvir' (*frame*) koji za svaki subjekt uslovljava mogućnosti prikazivanja i predočavanja prikazivanja. Lakanovski, fantazam se definiše kao 'ekran' ili *zaslon* koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno, prepoznaje se kao sam 'oblik' nesporazuma. Stoga bilo koja slika zapadnog slikarstva – od Đotovih fresaka preko Đorđoneovog otkrića slike kao pikturalnog ekrana ili Kurbeovog predočavanja *realnog* društvenog života u buržoaskoj Francuskoj, do modernističkih slika u kojima se uspostavlja neprikazivački odnos podloge i površine od impresionizma do postslikarske apstrakcije – nije pristup spoljašnjem svetu posredstvom slikarstva, već je razdvajanje subjekta i viđenog sveta vizuelnim konstrukcijama predodžbi 'od' slikarstva. Slika je barijera ili pregrada, tj. ekran, između subjekta i sveta koji gleda. On/ona ne vidi svet kakvim jeste, nego svet uokviren i prekriven fantazmom i prikazan posredstvom slikarstva. Svet se ne da videti ili čuti kakav jeste, pošto takav svet kao da ne postoji. Svet je uvek svet posredovanja, zamena, preuzimanja, umetanja, maskiranja i, svakako, identifikovanja vizuelnih, akustičkih[18] ili verbalnih slika.

***

Započeću sa *kritičnim mestom* svakog diskursa o umetnosti i kulturi. Umetnost i kultura nisu *nešto* izvan diskursa, nešto čemu se diskurs opisa, objašnjenja, interpretacije i rasprave pripisuje spolja i naknadno. Naprotiv, *umetnosti* (muzika, slikarstvo, teatar, performans, film, književnost, arhitektura, dizajn, novi mediji) nastaju usred diskurzivnih praksi i njihovih materijalnih društvenih i kulturalnih izvođenja. Diskurs je uvek materijalan društveni događaj. *Diskurs umetnosti* nije identifikovan kao verbalni karakter umetničkog dela ili umetničke prakse, već je određen strukturalnom pozicijom umetničkog dela, umetnika/umetnice, umetničke prakse, publike i tumača/interpretatora umetnosti u *polju znanja* koje ih okružuje i fatalno usmerava. Pol Riker je, svojevremeno, napisao da smo *rođeni usred jezika*.[19] Moglo bi se reći da se subjekt rađa u prostoru kulturalnih i društvenih institucija između rada diskursa i ponude fantazma. Žak Derida je, ne bez provocirajućeg humora, ukazao da ćemo u traganju za *izvorom* koji prethodi 'jeziku' uvek sebe zateći usred materijalnih tekstova kulture.[20] Umetnička dela i kulturalni artefakti nastaju usred diskurzivnih praksi koje kao da formalizuju, tačnije, institucionalizuju, tj. ograničavaju, uramljuju, stavljaju u rezervat ili upotrebljavaju fantazam u svim njegovim varijantama. *Autonomija umetnosti* jeste jedna, vešto konstruisana, *sonda* koja razrešava umetnost kao spasonosno mesto kulture i društva. Umetnost nije područje slobode, već je sloboda umetnosti 'događaj' kojim društvena moć obećava i izvodi 'teritoriju' prividne – fantazmatske – slobode. To je

---

[18] Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

[19] Pol Riker, "Sukob tumačenja", iz *Hermeneutika*, Beograd, Nolit, 1973, str. 579.

[20] Jacques Derrida, „Pretjeranost. Pitanje metode", u „*Taj opasni nadomjestak...*", u „Drugi dio: Priroda, kultura, pismo", iz *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 212-213.

kao u priči o dve inteligentne muhe koje su bile zatvorene u veliku kutiju. Jedna muha je letela samo u sredini kutije i verovala je da je u beskrajnom slobodnom prostoru koji jeste svet. Druga muha je živela na unutrašnjem zidu kutije i stalno je udarala 'glavom' u zid verujući da je zarobljena, zatvorena i izolovana od ostatka sveta. Umetnost je, zato, kutija u kojoj žive dve muhe: jedna će govoriti o slobodi igrajući po imaginarnom scenariju *slobode*, a druga će govoriti o kritičnoj granici i o nužnosti prevladavanja uramljene sudbine igrajući po imaginarnom scenariju *neslobode*. Dok budu suočene sa pitanjem o *slobodi* i *neslobodi* kao neupitnim i po sebi razumljivim pitanjem, one će biti samo muhe u kutiji. Tek kada jedna od njih, mada nikada nećemo saznati koja, postave pitanje o kutiji, one će se susresti sa pitanjem o diskursu o slobodi, odnosno, sa pitanjem o diskursu diskursa. Time, one neće postati slobodne, ali će ući u područje kritičke diskurzivne analize 'mesta' u svetu koje nije određeno jednostavnim odnosom kutije, prostora u kutiji i prostora izvan kutije, već raspodelom uloga koje postavljaju muhu kao subjekt slobode ili neslobode. Diskursi se pojavljuju i deluju sa svim *onim* prepletima i međuodnosima značenja i smisla koje jezik – lingvistička i nelingvistička praksa uspostavljanja značenja i smisla – proizvodi, produkuje i čini mogućim u složenim odnosima objektnog, čulnog, fantazmatskog, konceptualnog i simboličkog delovanja u svetu (sinhroniji) i istoriji (dijahroniji) umetnosti, kulture i društva.

Ova knjiga nema za cilj da čitaoca *uvede* u bezrezervno, nevino, direktno i prirodno uživanje u umetnosti i oblikovanje života u kulturi, već, naprotiv, namera mi je da čitateljku i čitaoca suočim sa napornim i riskantnim zahvatom kritičkog *istraživanja* i *saznavanja* umetnosti i kulture, odnosno, namera mi je da čitateljku i čitaoca uvedem u kritičke protokole i procedure saznavanja o saznavanju umetnosti i kulture, te pisanja o pisanju 'o' i 'u' umetnosti i kulturi.

Umetnost je nešto sasvim veštačko, nešto čega nema u prirodi bez *prestupničkog proizvodnog rada*. Umetnost i kultura su, zato, konteksti *ljudskog materijalnog rada* između objekta i smisla. U susretu sa umetnošću suočavamo se sa jednom *veštinom* (mišljenja, govora i pisanja) i onim teoretizacijama koje tu veštinu dovode do učenja, doktrine, protokola ili procedure, ali često i do kritike, subverzije, ekscesa i sumnje u prisutno, važeće ili vladajuće učenje, doktrinu, modu, stil, kanon ili tradiciju. Ne postoji veština (tehnika) ili doktrina (protokol) koja nije ideološki i politički situirana. Reč je o barijerama – ekranima fantazama – koji spajaju ili razdvajaju nas i svet (društvo, kulturu, prirodu) u organizovanju ljudskog ponašanja i *egzistencije*. Diskursom ili diskursima o umetnosti i kulturi zvaću sasvim različite *žargone* i *teoretizacije* o umetnosti, tj. konfliktne i konkurentske govore i pisanja o umetnosti, koji se formulišu kao filozofija, estetika, filozofija umetnosti, poetika, nauke o umetnostima, istorija umetnosti, teorija umetnosti, teorija umetnika, kritika i studije kulture i medija. *Teoretizacija* je specifična praksa proizvodnje značenja (*signifying practice*). Reč je o produkciji i razmeni značenja unutar postupaka indeksiranja, opisivanja, tumačenja, interpretacije i rasprave. Diskurzivna analiza je analiza teoretizacija i njenih stvarnih i fikcionalnih kontekstualizacija u materijalnim proizvodnjama, razmenama i potrošnjama unutar kulture i društva. Diskurzivna analiza se ne pita samo o 'značenju' umetnosti i kulture,

već i o 'moćima' kojima jedno društvo uređuje svoje unutrašnje i spoljašnje odnose u procesima identifikacije, prikazivanja, izvođenja subjektnosti, žudnje, uživanja, projektovanja budućnosti i sećanja na brisane tragove prošlosti. Ova knjiga je *knjiga* o diskursima kojima se predočavaju i zastupaju diskursi o umetnosti i kulturi. Reč je o kritičkom *diskursu izvođenja diskursa* u instrumentalnim zahtevima *oblikovanja života* prema pojavnostima u pojedinačnostima i u univerzalnostima. Reč je o diskursu koji je *događaj* između sveta i ljudskog rada, a to znači usred 'fantazma' koji postavlja oslonac onoga što zovemo 'realnost'[21].

***

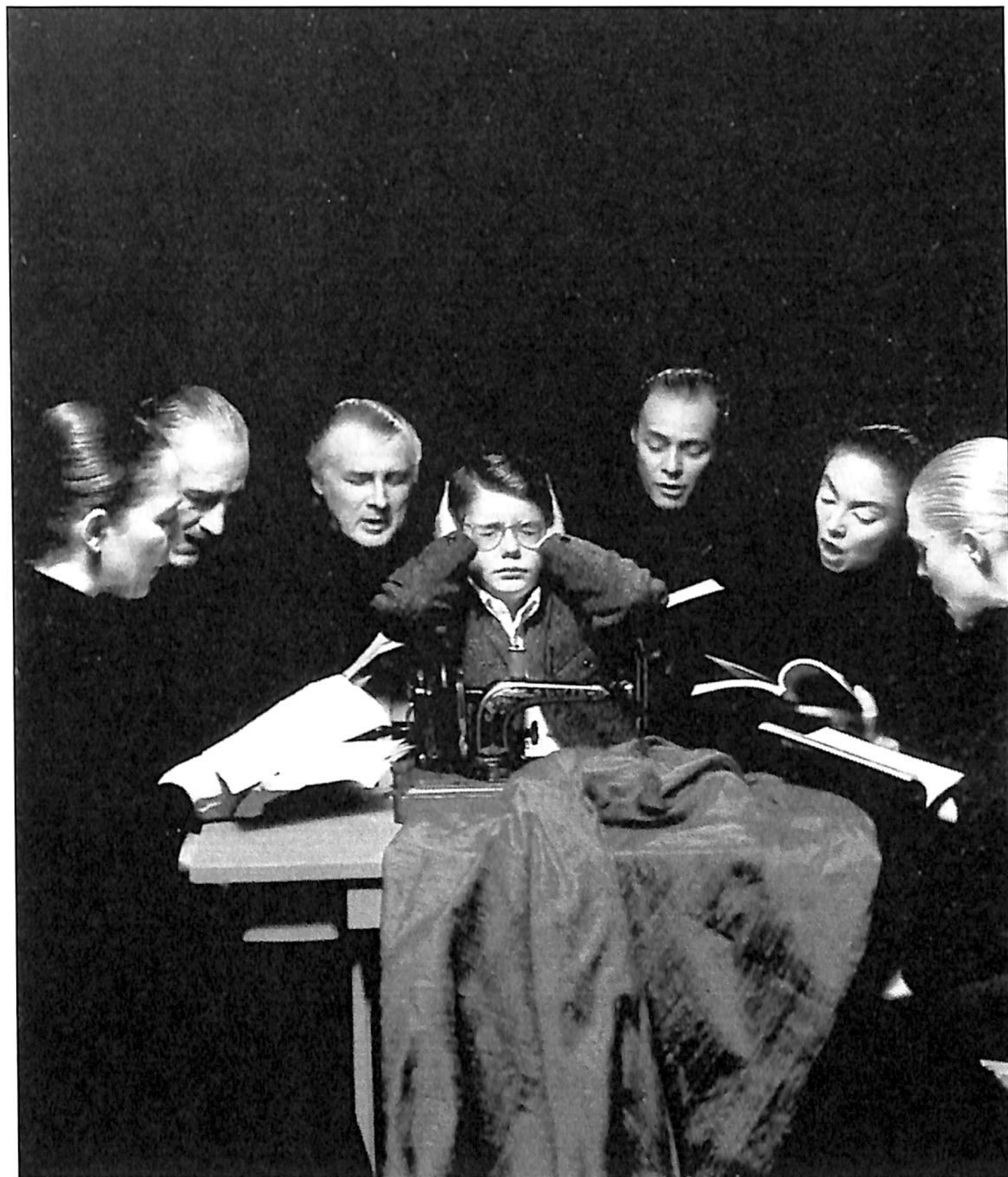
Rukopis knjige *DISKURZIVNA ANALIZA – Prestupi i/ili pristupi diskurzivne analize filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* nastao je teorijskom, problemskom i kritičkom razradom predavanja koja sam od 1996. do 2006. godine držao, pre svega, na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu (kursevi iz „Primenjene estetike" na dodiplomskim i postdiplomskim studijama na *Katedri za muzikologiju i etnomuzikologiju*) i na Interdisciplinarnim postdiplomskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (kursevi „Teorija umetnosti", „Hibridne teorije umetnosti", „Teorije digitalne umetnosti" na *Grupi za teoriju umetnosti i medija*), te zatim na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu (kursevi „Estetika i simbolika arhitekture", „Umetnost danas", i „Istorija savremene umetnosti i dizajna"), u SCCA – Zavodu za sodobno umetnost u Ljubljani (radionice „Teorija i praksa kritike"), na Filozofskom fakultetu u Tuzli (kurs „Estetičke ideologije") i na Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem u Kopru (kurs „Teorije uprizoritvenih umetnosti" u okviru programa *Filozofija in teorija vizualnih kultura*).

[21] Slavoj Žižek, „Fantazam kao oslonac realnosti", u „Kako je Marx izumio simptom?", iz *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 73.



FILOZOFIJA: *KONCEPT*

(Hibridna pitanja o tome: da li je filozofija moguća?)



Derek Džerman, *Vitgenštajn*, 1992.

Pristupiti pitanju: šta je filozofija?

Kada se izgovori reč 'filozofija', pomisli se da *svi mi* koji koristimo tu reč *mislimo* na 'isto'? Ali, zapravo: *šta je filozofija*? i *za koga je filozofija* 'filozofija'? Kao da odzvanja sa svih strana izgovorena reč: 'filozofija', sa mogućim različitim akcentima, naglascima, izgovorima ili pretećim, odnosno, umiljatim glasovima, konotacijama, premeštanjima, denotacijama, doslovnim ili nedoslovnim upotrebama! Za nekog filozofija jeste pitanje o *ljubavi prema mudrosti*, dok za drugog jeste vežbanje mišljenja, a za trećeg način građenja sistema znanja, dok neko četvrti govori o procedurama zastupanja *posebnog znanja* za neko 'opšte' znanje ili peti misli na tradiciju umeća mišljenja, odnosno, neko drugi govori o metateoriji ili materijalnim praksama tumačenja i interpretiranja mišljenja, koncepata, tekstova, ponašanja itd. Filozofija nema jedno *lice*, odnosno, ne može se u *istoriji* i *geografiji* svesti na jednu lokaciju ili zbirku indeksa. Jedan od, zaista, mnogih mogućih pristupa koji obećava filozofiju kao da ukazuje na problemsko izučavanje 'konceptualnih' i 'tekstualnih' zastupanja znanja u poređenju univerzalnih i lokalnih narativa, protokola ili procedura mišljenja, govora i pisanja. Ipak, filozofija kao aktivnost ili kao 'čin', odnosno, *događaj* omogućava da se u jednom pojedinačnom telu odigra suočenje aktiviranja lokalnih i aktiviranja univerzalnih znanja. U savremenoj filozofiji se izvodi bitno pitanje: na koji način se u 'pojedinačnoj' ili 'lokalnoj' praksi proizvode univerzalni koncepti, odnosno, koncepti univerzalnog? Pojedinačno je uslov univerzalnog, te mnogostrukog. Jer, 'mnogostrukost' nije zatečena, ona se mora proizvesti u spoljašnjim odnosima koji postoje među pojmovima i njihovim izvođenjima kao pojmova. Žil Delez i Feliks Gatari su obećavajući postavili taj konflikt 'pojedinačnog' i 'opšteg', odnosno, *lokalnog* i *univerzalnog*:

> Filozofski pojmovi su fragmentarne celine koje se ne uklapaju jedne u druge zato što se njihove ivice ne podudaraju. Pre se može reći da oni nastaju slučajno nego da obrazuju slagalicu. Pa ipak, zajedno odzvanjaju, a filozofija koja ih stvara uvek je jedna moćna, neizdeljena, premda otvorena Celina: neograničeno Jedno-Sve, *Omnitudo*, koje obuhvata sve pojmove na jednom istom planu. To je jedna podloga, podmetač, presek, jedan plan konzistencije ili, tačnije, plan imanencije pojmova, planomen. Pojmovi i plan su čvrsto povezani, ali ih utoliko manje smemo pobrkati. Plan imanencije nije pojam, niti pojam svih pojmova. Ako bismo to smetnuli s uma, ništa ne bi sprečilo pojmove da se stope u jedan ili da postanu opštosti i izgube svoje pojedinačnosti, pri čemu bi i plan istovremeno izgubio svoju otvorenost.[1]

[1] Žil Delez, Feliks Gatari, „Plan imanencije", iz *Šta je filozofija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, str. 45.

Bitno je, zato, naglasiti, da filozofija nije 'otkrovenje' u religioznom ili 'otkriće' u naučnom smilsu, već konstruktivistička i proizvodna praksa: pravi konstruktivizam. A, svaki, konstruktivizam ima dva aspekta koji se dopunjuju i određuju ga: (i) stvarati, tj. konstruisati pojmove, i (ii) ocrtavati plan, tj. predočavati konture protokola za filozofske procedure konstruisanja pojmova. Ti i takvi *pojmovi* su:

> Nalik na mnoštvo talasa koji se podižu i spuštaju, a plan imanencije je jedinstven talas koji ih gradi i razgrađuje. Plan obuhvata beskonačna kretanja koja ga ophode i vraćaju se u sebe, a pojmovi su beskonačne brzine konačnih kretanja koja uvek ophode samo sopstvene delove.[2]

U tom kontekstu *plan imanencije* nije ni mišljen i misliv pojam, već složena slika mišljenja, slika kojom se predstavlja značenje mišljenja, služenje mišljenjem, orijentisanje u mišljenju. Imanenicija za Deleza i Gatarija nije 'metod', već jeste 'fundamentalni' pokrenuti konstrukt koji filozofsku pokrenutost drži na okupu odslikavajući mišljenje i, još, važnije mogućnosti za mišljenje. Plan imanencije je, zato, ono što kao da prethodi filozofiji (samo kretanje koje je slika mišljenja) i, istovremeno, ono što se da videti i kao događaj iskusiti, tek, iz filozofije. Zato, filozofija jeste problematična jer se njen *izvor*[3] – izvor filozofske metafizike, na primer, u hajdegerovskom smislu, da videti samo iz nje same dok je u kretanju koje odslikava mišljenje u odnosu na ponuđene protokole. Zato je, vitgenštajnovski rečeno, filozofija 'pakao' ili sasvim ozbiljna[4] delatnost proveravanja značenja koncepta koji se koriste u govoru o filozofiji i u filozofiji. Odnosno, delezovski rečeno, filozofija jeste napor da se presecajući haos 'plan imanenicije'[5] poziva na stvaranje koncepata. Sve to ne može učiniti ni biljka ni životinja već samo ono/ona/on u postajanju akterom filozofije. Ali, akter nikada nije jedan te isti 'identitet', već je presek flukseva, tj. događaj.

Narativi o filozofiji

Pitanja o 'filozofiji' su pitanja o višestrukosti izvođenja mišljenja i zastupanja mišljenja u protokolima, procedurama i efektima izvođenja mišljenja, govora, pisma i masovnih medijskih slika o pojedinačnom i opštem *znanju o mišljenju*. Kako razumeti 'mišljenje'? Odgovori su brojni i različiti. Mišljenje se može razumeti kao nešto što je neodvojivo od tela koje misli, odnosno, kao telo koje izvodi mišljenje. Ili, mišljenje se može shvatiti kao 'ono' što ispunjava telo preobražavajući ga u *ljudsko ja* (individuum, subjekt, jastvo). Mišljenje se prepoznaje, tj. modeluje, kao obrada, artikulacija, ponuda ili izvođenje 'mentalnih predstava' (*mental representation*) svojstvenih kognitivnom

[2] Žil Delez, Feliks Gatari (1995), str. 45-46.

[3] Martin Hajdeger, "Osnovno pitanje metafizike", iz *Uvod u metafiziku*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1976, str. 19-66.

[4] Džon King, "Sećanje na Vitgenštajna", *Letopis Matice srpske* knj. 435 sv. 5, Novi Sad, 1985, str. 792.

[5] Žil Delez, Feliks Gatari (1995), str. 54-55.

[6] Narativ je priča, tj. ono što se izlaže kao smisleno pripovedanje o nečemu, pre svega o nekom događaju: „To se desilo tamo i tada" itd.

poretku ljudskog uma. Mišljenje se definiše kao izvesna ili neizvesna obrada informacija koja vodi ka sticanju određenog uverenja ili verovanja. Mišljenje se može shvatiti i kao ono što je drugo od tela, ali što sa telom gradi jedno aktuelno i potencijalno 'ja' pojavljivanja i delovanja u stvarnim i fikcionalnim svetovima. Pri tome, mišljenje može biti razumevanje, odnosno, dovođenje misli u odnos sa drugim mislima, govorom, pismom ili medijskim predočavanjem. Mišljenje se identifikuje kao materijalna društvena praksa. Ali, mišljenje se može razumeti i kao *ono* što je iznad ili preko tela koje u čulnosti biva stavljeno u zagrade da bi se ono što se naziva mišljenjem pokazalo kao *samo mišljenje*. Svaki od potencijalnih opisa odnosa *tela* i *mišljenja* je zasnovan na izvođenju pojedinačnog *narativa*[6] o tome šta bi moglo biti mišljenje kao *praktikovanje* filozofije. Nadežda Čačinović ukazuje na ulogu 'narativa' (pripovedanja) kao *oruđa* kojim se, mimo svih činjenica, može postići učinak verodostojnosti:

> U nekom se smislu cjelopkupna ljudska kultura sastoji iz kolebanja između učinka priče i nepoverenja u nju.[7]

Zato se, ipak, o filozofiji može govoriti kao o izvođenju pouzdanih i nepouzdanih narativa o mišljenju, a ne kao o samom mišljenju ili odnosima mišljenja i tela. U tradicionalnom smislu narativ o filozofiji je posledica događaja filozofije, na primer, Platon priča[8] o tome šta je Sokrat rekao tamo pred nekim ljudima u Atini. Izgleda kao da narativ proizlazi iz filozofije u njenoj istorijskoj događajnosti. Danas je gotovo opšte mesto da je narativ ono što konstituiše filozofiju i da se do Sokratovog subjekta u filozofiji dolazi preko Platonovog narativa, nikada obratno. Pretpostavlja se da filozofija proizlazi iz narativa. *Izgled* filozofije je stvar narativnih izbora, ne radi se o tome da filozofija određuje narative, već da narativi protokola oblikuju filozofiju. Platon pričajući o tome šta je Sokrat rekao uspostavlja filozofiju kao odnos govora, pisma i misli prema subjektu i drugom/drugima. Platon, kao autor narativa o Sokratu, nije jednostavno prisutan *tu* oko pisma i *u* pismu o Sokratu, već je prekriven *nanosima*[9] smisla koji izmiču iskustvenom poznavanju i pozivanju na Platona-čoveka koji se direktno obraća čitaocu. Još dalje, *taj i taj* Platon na koga se pozivamo u nekom trenutku tek je jedan od izbora iz *nanosa smisla*: iz jedne složene arheološke projekcije koja više liči na splet diskursa ili arhivu tekstova nego na uređeni koncept istorijskog situiranja događaja *jastva*.[10] Mišel Fuko je zamisao autora postavio na sledeći način:

> Autoru shvaćenom, dakako, ne kao govornom pojedincu koji je izrekao ili napisao neki tekst, već autoru kao principu grupisanja diskursa, kao jedinstvu i izvoru njegovih značenja, kao žarištu njegove koherentnosti. Taj princip ne deluje posvuda niti na postojan način: posvuda oko nas kruže brojni diskursi, a da njihov smisao i djelotvornost ne pripadaju

[7] Nadežda Čačinović, „Pričam ti priču", iz *Parvulla Aesthetica*, Antibarbarus, Zagreb, 2004, str. 5.

[8] Platon, „Fedon", iz *Odbrana Sokratova – Kriton – Fedon*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 159.

[9] Jacques Derrida, „Some Statements and Truisms About Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, And Other Small Seismisms", iz David Carroll, *The States of 'Theory / History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1990, str. 63-94.

[10] Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato i IK Zorana Stojanovića, Beograd i Novi Sad, 1998.

autoru kojemu se pripisuju: svakodnevni, časovito djelotvorni iskazi, dekreti ili ugovori kojima su potrebni potpisnici a ne autor, tehničke upute koje se prenose anonimno.[11]

Zato se *filozof Platon* ne prikazuje kao 'stvorenje', već kao *figura* nastala grupisanjem različitih diskursa. On se pojavljuje u uznemiravajućim i hibridnim *jezicima* i, svakako, događajima protokola, procedura i efekata koji određuju njegovo jedinstvo subjekta, privid celovitosti i uklopljenosti u filozofsku, kulturalnu, istorijsku i društvenu realnost. Kada neko sasvim nedvosmisleno kaže "Platon je mislio to i to...", ona/on ukazuje na složeni odnos tekstova okrenut projektovanju mišljenja koje pripisujemo onom akteru koji je uznemiravajućim jezicima i prevodima prevoda ponudio kristalizivanu *filozofsku figuru* Platona.

Pitanja o modernoj filozofiji se uspostavljaju kao pitanja o intelektualnoj delatnosti klasifikovanja i razumevanja klasifikovanog i disciplinarno identifikovanog znanja – od francuskog (Volter, Ruso, Didro) i nemačkog (Kant, Šeling, Hegel) prosvjetiteljstva[12] XVIII i XIX veka, do arheologije znanja, genealogije i diskurzivne analize Mišela Fukoa[13]. U dugoj evropskoj tradiciji modernog filozofskog mišljenja, filozofija je definisana protokolima *kritike* unutar potencijalnosti filozofskog mišljenja. Kantova filozofija je kritika samog mišljenja moćima[14], sredstvima, strukturama i potencijalnostima filozofskog mišljenja na način zasnivanja univerzalnog evropskog pogleda na svet. Filozofski univerzalni evropski pogled na svet bio je zasnovan na pozicioniranju idealizovanog neproblematizovanog izvođenja muškog heteroseksualnog subjekta mišljenja o svemu, pa i o samom mišljenju. Kant je precizno postavio da je filozofija kritika *samog mišljenja* u kontekstu mišljenja kao ljudske sposobnosti, tj. *moći*. Time je označio kraj teološkog mišljenja u ime modernih autonomija mišljenja. Prema Hegelu,[15] filozofija je istraživanje odnosa filozofije prema duhovnim tendencijama aktualnosti i preformulisanje tradicije kao istorije i istoricizma savremenim zahtevima identifikovanja nemačkog kao univerzalno evropskog mišljenja. Karl Marks je u *Tezama o Fojerbahu*, jedanaesta teza[16], proklamovao preobražaj filozofije kao kritičke aktivnosti mišljenja u kritičku intervenciju i revolucionarnu promenu zatečenog društva. Fridrih Niče je izveo filozofsku platformu kao autorefleksivnu kritičku i životnu aktivnost samorazumevanja mislećeg subjekta. Ničeov subjekt je krizno 'ja' u svetu konkretnih nerazrešenosti modernog oblikovanja života. On je pokazao egzistencijalnu dramu izolovanog i usamljenog individuuma koji se postavlja

---

[11] Michel Foucault, „Poredak diskursa", iz *Znanje i moć*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1994, str. 123.

[12] Teodor Adorno, Maks Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.

[13] Mišel Fuko, *Riječi i stvari – Arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971, i Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980.

[14] Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, BIGZ, Beograd, 1990.

[15] G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1974.

[16] Karl Marks, "Teze o Fojerbahu", iz *Karl Marks internet arhiva*, http://www.marxists.org/srpshrva/archive/marks/1845/misc/teze-fojerbah.htm

za pokazni *subjekt* neuspeha mišljenja celine: bića, sveta, sistema[17]. Prema Martinu Hajdegeru filozofija je kritika odsutnosti metafizičke legitimnosti mišljenja, tj. *istine mišljenja* u modernim vremenima. Njegova filozofija je, zato, postavljena na fundamentalan način kao spekulativni protokol za filozofiju koja treba da traga za izgubljenim *razlogom* ili, čak, *izvorom.*[18] Itd. itd. itd.

Izvođenje narativa filozofije: protokol, procedura i efekat

Izvođenje narativa je, gotovo uobičajeno, određeno složenim uspostavljanima odnosa: protokola, procedura i efekata. Izvođenje (*performing*) je svakako događaj (*Ereignis, event*) koji aktivira[19] jedan interval kretanja zastupanja i razumevanja od tačke A do tačke B u nekom trenutku od T1 do T2. Protokoli su tekstovi, sheme, algoritmi ili pretpostavljene konceptualne putanje za izvođenje narativa. Protokoli obezbeđuju intuitivne ili pretpostavljene kriterijume za započinjanje i odvijanje izvođenja narativa o mišljenju kao filozofiji. Ali, protokoli mogu biti i naknadne indeksacije, opisi i tumačenja ili interpretacije procesa izvođenja narativa o mišljenju kao filozofiji. Zatim, procedure su činovi ili akti kojima se jedan narativ uvodi i sprovodi kroz *život*. Procedure su *životne aktivnosti*. *Životne aktivnosti* su tumačene od vitgenštajnovske introspekcije ponašanja filozofa,[20] preko tumačenja 'života' između *politike* i *rada* kod Hane Arent,[21] do *tehnologija oblikovanja življenja* u biopolitičkim teorijama od Mišela Fukoa[22] preko Antonia Negrija i Majkla Harta[23] do Đorđa Agambena[24].

Procedure su za filozofiju, uvek, pojedinačni bihevioralni događaji: mišljenja, govora, pisanja ili medijskog prikazivanja u odnosu na istorijska i geografska tela aktera. Prema Delezu i Gatariju, filozofija[25] je veština formiranja, pronalaženja i proizvođenja pojmova (*concepts*) kao *događaja* i to događaja različitog *intenziteta*:

> Prosto je za nas nastupio trenutak da se zapitamo šta je filozofija. A to smo i ranije neprestano činili i već imamo odgovor koji se nije menjao: filozofija je veština formiranja, izumevanja, proizvođenja pojmova (*concepts*). Ali nije dovoljno da odgovor izađe u susret pitanju, on mora i da mu odredi čas, priliku, okolnosti, predele i likove, uslove i nepoznanice. Trebalo bi da se to pitanje može postaviti 'među prijateljima', kao pover-

---

[17] Žorž Bataj, *O Ničeu – Volja za srećom*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1988.
[18] Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.
[19] Jon McKenzie, "The Performativity of Knowledge", iz *Performance or Else – From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001., str. 12-14.
[20] Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 45.
[21] Hannah Arendt, *Vita Activa*, Biblioteka August Cesarec, Zagreb, 1991.
[22] Mišel Fuko, "Pravo smrti i vlast nad životom", iz *Istorija seksualnosti – volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982, str. 117-139.
[23] Michael Hardt, Antonio Negri, „Proizvodnja života", u „Biopolitička proizvodnja", iz *Imperij*, Arkzin, Zagreb, 2003, str. 36-39.
[24] Giorgio Agamben, *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Koda, Ljubljana, 2004.
[25] Žil Delez, Feliks Gatari (1995), str. 6.

> avanje ili poverenje, ili, pak, pred neprijateljem kao izazov, trebalo bi, u isti mah, dospeti do onog sutonskog časa kad se zazire čak i od prijatelja. Do časa kad kažemo: 'to je bilo to, ali ne znam da li sam dobro objasnio, niti da li sam bio dovoljno ubedljiv'. I kad uviđamo da je malo važno da li smo dobro objasnili i da li smo bili ubedljivi, jer, u svakom slučaju, to sad jeste to.[26]

Složenosti koncepta kao vansvetovnog i time *ne-događajnog* suprotstavlja se zamisao mišljenja kao *događaja* u aktuelizovanoj složenosti pojedinačnog tu-prostora i sada-vremena. Delez i Gatari su filozofiju vratili telesnosti izvođenja, ne samo, koncepta, već i njegovog intenziteta u izvođenju. Zato je sasvim odgovarajuća tvrdnja:

> Filozofija ne kontemplira, ne reflektuje, ne komunicira, iako je ona stvorila pojmove tih radnji ili trpnji. Kontemplacija, refleksija, komunikacija – to nisu discipline, već mašine za proizvodnju. Opštosti kontemplacije, kao i refleksije, nalik su dvema iluzijama kroz koje je filozofija već proputovala u svojoj težnji da ovlada drugim disciplinama (objektivni i subjektivni idealizam); filozofija ne čini sebi čast kada se predstavlja kao nova Atina i kada se srozava na opštosti komunikacije koju pružaju pravila za imaginarno ovladavanje tržištima i medijima (intersubjektivni idealizam). Svako stvaranje je pojedinačno, a pojam kao pravo filozofsko stvaranje uvek je singularitet. Prvo načelo jeste da Opštosti ništa ne objašnjavaju, da one same treba da budu objašnjene.[27]

Jedan demonstrativan primer izvođenja filozofske procedure kao *životne aktivnosti* koja je telesni događaj mišljenja, govora, pisanja ili medijskog prikazivanja u odnosu na istorijsko i geografsko telo aktera je *video intervju* nazvan *L'abécédaire de Gilles Deleuze*[28] u trajanju od 453 minuta. Predstavljen je intervju, tj. filozofski orijentisan razgovor, sa Žilom Delezom. Razgovor je ponuđen kao medijski događaj koji omogućava da se audiovizuelno prati ispoljavanje Delezovog *načina mišljenja* i *mišljenja govorom*, tj. telesno izvođenje složenih odnosa protokola, procedure i efekta filozofije[29]. Pokazuje se kako filozof traži *telom* reč za *misao* koja se izgovara u trenutku kada protokol postaje procedura sa svim odstupanjima, razlikama, izmicanjima. Delezov filozofski govor se ne prati kao posredovani – odloženi – govor pismom, već kao pojedinačni telesni događaj mišljenja tela u *re-kreiranju* pred kamerom i za kameru, tj. za onog nevidljivog slušaoca/sagovornika koji će rekonstruisati Delezovo mišljenje posredstvom ekranske

---

[26] Žil Delez, Feliks Gatari (1995), „Uvod: to je dakle, pitanje...", str. 6-7.

[27] Žil Delez, Feliks Gatari (1995), „Uvod: to je dakle, pitanje...", 11-12.

[28] *L'abécédaire de Gilles Deleuze* avec Claire Parnet, DVD, Editions Montparnasse, 1997.

[29] Delezeov protokol čine pojmovi: A kao Životinja (Animal), B kao Piće (Boire), C kao Kultura (Culture), D kao Želja (Desire), E kao Detinjstvo (Enfance), F kao Vernost (Fidelity), G kao Levo (Gauche), H kao Istorija filozofije (History of Philosophy), I kao Ideja (Idea), J kao Radost (Joy), K kao Kant (Immanuel Kant), L kao Književnost (Literature), M kao Bolest (Maladie), N kao Neurologija (Neurology), O kao Opera, P kao Profesor (Professor), Q kao Pitanje (Question), R kao otpor (Resistance), S kao Stil (Style), T kao Tenis (Tennis), U kao Jedno (Un), V kao Putovanje (Voyage), W kao Wittgenstein, X,Y kao neznano (Unknown), Z kao Cik-Cak (Zigzag).

slike nakon njegove smrti[30]. Izgleda kao da filozof govori 'meni' – Žan-Žak Leserkl naglašava:

... veliki filozof govori samo meni.[31]

Filozof govori *samo meni* koji sam ispred ekrana. To što izgleda da govori *samo meni* je efekat medijskog rada posredovanja 'događaja' za događaj gledanja i slušanja filozofije. Ekranska slika kao da, makar i prividno, filozofiju ponovo izdvaja iz pisma i vraća je telu *koje kao da jeste* prisutno u svom naporu da mišljenje pokaže govorom koji je upućen drugom. Filozof govori za drugog. I na kraju, efekti su oni tragovi, upisi, koji ostaju iza protokola i procedura u mišljenju, govoru, pisanju, medijskom prikazivanju ili, ma šta to značilo, javnom mnjenu slušalaca, čitalaca i drugih saučesnika. Pojam traga ili upisa[32] je složen i označava rezultat znakovne produkcije, nanošenja ili 'utiranja' znakova. *Trag* ili *upis* je materijalno i telesno spoljašnji subjektu. Označitelj se upisuje u subjekt, to je njegova instanca (Žak Lakan) ili se pak upisuje na telo (Laplanš, Lekler, Delez). S druge strane, u procesu realizacije protokola kroz proceduru, tj. ostavljanjem traga ili upisa *neispisana područja* igraju isto tako važnu ulogu kao i ispisana. Može se reći da je ostavljanje traga ili upisa, tj. postizanje filozofskog efekta *igra belega* i *praznine*. Na osnovu rečenog efekat se može odrediti kao događaj koji se upisuje u proces, ili se efekat može odrediti kao znanje koje se upisuje u širu govornu ili, tačnije, govorno filozofsku tvorevinu.

Sasvim prepoznatljivu koncepciju demonstrativnog izvođenja filozofskog odnosa protokola, procedure i efekta je razradio Ludvig Vitgenštajn u *Filozofskim istraživanjima* ukazujući na skelet protokola kao algoritma-i-traga izvođenja mišljenja:

Filozofija jednostavno iznosi pred nas, a ništa ne objašnjava niti izvodi zaključke. Budući da je sve dostupno pogledu, nema šta ni da se objašnjava. Jer ono što je skriveno nas i ne interesuje.[33]

Za Ludviga Vitgenštajna filozofija je instrumentalna metakritika ili javno izvođenje autorefleksivnog predočavanja odnosa mišljenja i naučnih ili svakodnevnih jezika, odnosno, jezik filozofije je metajezik kojim se izvodi kritika i *lečenje* anomalija, bolesti, logičkih i konceptualnih pogrešaka same filozofije u istoriji i aktuelnosti jezičkih upotreba. Vitgenštajn je postavio za cilj filozofije sledeći zahtev:

Šta je tvoj cilj u filosofiji? – Da pokažem muvi izlaz iz flaše za hvatanje muva.[34]

Filozofija nije tajanstveno, mudro ili ludo pribežište za *misao*, već autokritički instrument izlaska iz neobjašnjivosti pribežišta u analitičkoj očiglednosti pokazivanja procedura mišljenja jezikom. Protokol u prozirnoj očiglednosti je tu samo da bi se

---

[30] André Pierre Colombat, „November 4, 1995: Deleuze's death as an event", iz http://www.philosophy.ru/library/pdf/113444.pdf.

[31] Jean-Jacques Lecercle, „Deleuze in jezik", *Problemi* št. 3-4, Ljubljana, 2004, str. 149.

[32] Nenad Miščević, „Trag" i „Upisivanje", iz *Bijeli šum – Studije iz filozofije jezika*, IC Rijeka, 1978., str. 20.

[33] Ludvig Vitgenštajn (1980), #126, str, 83.

[34] Ludvig Vitgenštajn (1980), #309, str. 131.

omogućilo izvođenje odnosa mišljenja i filozofije, a sintagma 'omogućilo izvođenje' znači ostvarila jedna filozofska aktivnost koja je uvek aktivnost racionalnog postupnog i očiglednog argumentovanja. Sistem protokola koji je razvijen posle Vitgenštajna i koji je često nazivan u određenijem smislu 'analitička filozofije' ili u neodređenijem smislu 'angloamerička filozofija' išao je ka radikalnom post-kantovskom usredsređenju na filozofiju kao sistemsko protokolarno i proceduralno izvođenje samog racionalnog i pragmatičkog *znanja o znanju*[35]. Na primer, takav način izvođenja protokola za mišljenje se sasvim očigledno pokazuje kod Viliarda van Ormanda Kvajna:

> Moderni je empirizam u velikom dijelu uvjetovan dvjema dogmama. Jedna je vjera u temeljni rascjep između istina koje su *analitičke*, ili zasnovane na značenjima neovisno o činjenicama, i istina koje su *sintetičke*, ili zasnovane na činjenicama. Druga je dogma *redukcionizam*: vjera da je svaki iskaz sa značenjem ekvivalentan nekoj logičkoj konstrukciji uzmu li se u obzir uvjeti koji upućuju na neposredno iskustvo. Nastojaću dokazati da su obje dogme loše zasnovane. Kao što ćemo vidjeti, jedan od efekata napuštanja tih dogmi jeste zamućivanje pretpostavljene granice između spekulativne metafizike i prirodne znanosti. Drugi je efekat pomicanje k pragmatizmu.[36]

Kvajnov analitičko-pragmatički pristup je zasnovan na konstituisanju filozofije kao kritičkog, racionalnog i pragmatičkog sistema protokola, procedura i efekata mišljenja, Kritičko označava očiglednu analizu argumenata za izvođenje određene 'vrste' (filozofskog i naučnog) mišljenja. *Racionalno* nije racionalističko u smislu evropske tradicije postavljanja racionalizma kao metafizički centriranog uma, već način 'zdravorazumskog' i 'logički postupnog' predočavanja mišljenja tumačenjem protokola, procedura i efekata mišljenja. *Pragmatičko* označava identifikovanje i opisivanje efekata načina upotrebe ili načina izvođenja protokola i procedura, tj. koncepata, filozofije konstituisanjem teorije o iskustvu i, zatim, ponašanju filozofskog delatnika.

Po Teodoru Adornu[37], s druge strane, protokol za kritičku filozofija je paradoksalna tvorevina koja ima odlike struke (nauke, discipline), ali i odlike koje je razlikuju od posebnih nauka – neodređenog polja mišljenja i situiranja mišljenja koje se može nazvati 'pogled na svet'. Adorno tu uzglobljenost filozofije između nauke i pogleda na svet, ali i razliku filozofije od pogleda na svet i nauke, razvija kao posebno područje filozofije:

> S druge strane, radi se o razgraničavanju pojma filozofije od onoga što se obično naziva pogledom na svijet, nakon što smo se pozabavili diferencijacijom i odnosom između filozofije i znanosti. Zadatak filozofije spram pogleda na svijet, s kojima ljudi nastupaju u svojoj okolini, vidim ne u tome da ih potvrđuje, već u tome da ih likvidira. Sigurno ne u tom

[35] Andrew Cutrofello, „Kant's questions as taken up in the House of Continental", iz *Continetal Philosophy – A contemporary introduction*, Routledge, London, 2005., str. 23-29.

[36] Willard van Ormand Quine, „Dvije dogme empirizma", iz Nenad Miščević, Matjaž Potrč (eds), *Kontekst i značenje*, IC Rijeka, Rijeka, 1987., str. 69.

[37] Teodor Adorno, *Negativna dijalektika, BIGZ*, Beograd, 1979.

> smislu da filozofija treba da se bori protiv svakog pogleda na svijet; to bi bilo isto tako ne primjereno kao kada bi se unaprijed zauzela za neki određeni pogled na svijet. Ona, naprotiv, putem medijuma konsekventnog mišljenja, argumenata, mora mogućnost te sfere da odvoji od pukog pogleda na svijet."[38]

Zato filozofija treba da se bavi stvarima koje su bitne, bitne za svakog čoveka i koje se ne mogu razrešiti podelom rada u zapadnom društvu, a pogotovo ne podelom rada unutar pojedinih nauka. Filozofija je neka vrsta instrumenta kritičkog razumevanja nedodira ili izmicanja posebnih znanja.

Događaj i filozofija

Danas, više nego ikada, ima *različitih lokalnih praksi* koje se mogu nazvati filozofijom, a da reč 'filozofija' još opstoji na određenom lokalizovanom mestu i identifikovanom intervalu vremena. Kako ima više istovremeno različitih praksi koje se mogu nazvati 'filozofija' i koje se mogu dovesti u međuodnos poređenja, zastupanja ili kritike, *mora* se pronaći ili se uvek iznova konstruisati 'filozofski prostor' u kome je dozvoljeno ili, tek, obećano više od jednog lokalnog određenja filozofije za pojedinačno i svako univerzalno mišljenje koje se mora odnositi, ako ne i *izvirati*, iz *te* pojedinačnosti i imanentnosti pojedinačnog i lokalnog mišljenja kao događaja filozofije. Pojedinačna i lokalna određenja filozofije, zato, moraju dozvoliti mogućnost ili potencijalnost sopstvenog umnogostručavanja u izvođenjima određenja filozofije i izvođenja prakse/praksi filozofije. Izvođenje određenja filozofije i izvođenje prakse/praksi filozofije često je isti proces. Drugim rečima, po Žan-Lik Nansiju, bavljenje filozofijom uslovljeno je pokazivanjem mogućnosti filozofije u opštem smislu u specifičnoj istorijskoj situaciji koja je situacija Zapada. S druge strane, filozofija je artikulisanje potrage za neuslovljenim:

> Postoji istorijski uslov koji određuje jedno neodredljivo traganje za neuslovljenim. Ovaj dvostruki karakter konstituiše poznato kao metafiziku, kao ono razmatrano u svojoj pupčanoj vezi sa onim što je znano kao tehnika.[39]

Svakako, reč je o *tehnici* izvođenja mišljenja o događaju mišljenja. *Tehnika mišljenja* je događaj koji zastupa potencijalne odnose između misli i sveta. Tehnika je nešto što je bitno za filozofiju kao bavljenje mišljenjem ili smišljanjem koncepata. Zato:

> Pitanje o tehnici je pitanje o konstelaciji u kojoj se stječe raskrivanje i skrivanje, i ono bivstveno istine.[40]

Dok 'izvođenje' jeste akcija i time, nužno, događaj intervencije. Izvođenje uvek *markira*

---

[38] Theodor W. Adorno, *Filozofska terminologija – Uvod u filozofiju*, Svjetlost, Sarajevo, 1986. str. 108.

[39] Jean-Luc Nancy, „Philosophy Without Conditions", iz Peter Hallward (ed), *Think Again – Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, London, 2004, str. 39.

[40] Martin Heidegger, „Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti Omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 118.

sebe u prostornom okviru i vremenskom intervalu. Izvođenje vodi ka učinku. Tehnika izvođenja mišljenja sprečava da mišljenje bude bačenost u svet ili nekakva zbunjujuća briga u odnosu na svet. Tehnika izvođenja 'prisiljava' da se u mišljenju ide ka učinku. Pri tome, 'zastupanje' je složeni, sasvim složeni, koncept i događaj odnošenja, prenošenja, indeksiranja, mapiranja, posredovanja, pregovaranja, tumačenja, interpretiranja, preuzimanja uloge i postavljanje komunikacije onog što je mišljeno i onog što je za-mišljeno. Zato, filozofija nije jednostavno mišljenje o *nečemu* ili o *bilo čemu*, već javno izvođenje složenih procedura, a povremeno i protokola odnošenja, prenošenja, indeksiranja, mapiranja, posredovanja, pregovaranja, tumačenja, interpretiranja, preuzimanja uloge i komunikacije mišljenog u odnosu na konkretno ili apstraktno, tj. pojedinačno ili opšte, mišljeno koje se može odnositi na zamišljeno ili stvarno govora, pisanja i drugih oblika komunikacije u određenom intervalu vremena i lokalizovanom mestu. Ali, zastupanje *mišljenja za* ... nije samo jedan od oblika prikazivanja misli (mentalnih sadržaja, propozicija, koncepata) u kulturi, već i *događaj* zastupanja, odnosno, 'mišljenja za ...'. Mišljenjem se *misao* događa, tj. činom koji je telesni u prostoru i vremenu. Filozofija se, prema tome, može redefinisati kao *događaj mišljenja*[41] koji je u složenom odnosu sa događajima zastupanja mišljenja u mišljenju, govoru, pismu ili medijskim zastupanjima. Zamisao 'događaja' u savremenoj francuskoj filozofiji jeste kritički ili dekonstruktivni, odskok od pozne Hajdegerove koncepcije 'događaja' (*Ereignis*)[42] kod Fukoa, Deride, Deleza, pa i Badijua. Ali, događaj jeste i prisvajanje po kome se mišljenje odigrava kao spoljašnje *živo delanje* sa mišljenjem. Ospoljavanje mišljenja postaje bitno za filozofiju. Događaj mišljenja u pojavnom smislu jeste 'ono' što se začinje[43], 'ono' što postaje[44], 'ono' što se odlaže[45] itd. Na primer, Alen Badiju ukazuje:

> Ti događaji, u svakoj od generičkih procedura, danas uvjetuju filozofiju. Naš je zadatak proizvesti pojmovno uobličenje kadro da ih prihvati, koliko god ono bilo zasad slabo imenovano, ako ne i utvrđeno. Kako generičko Paula Cohena, Lacanova teorija ljubavi, politika odana Maju '68. i Poljskoj, pjesnički poziv Paula Celana prema pjesmi s one strane pjesme mogu biti naporedno mogući u misli? Nije nipošto riječ o tome da se te događaje totalizira, oni su raznorodni, nisu istoga reda. Valja, naime, proizvesti pojmove i pravila misli, možda i prije svakog eksplicitnog spominjanja tih imena i postupaka, možda sasvim blizu njih, ovisi, ali oni moraju biti takvi da se preko tih pojmova i pravila naše vrijeme može predočiti kao vrijeme u kojem se *s mišlju dogodilo ono* što se nikad nije dogodilo i što nadalje svi mogu dijeliti čak i ako je ne poznaju, jer

---

[41] Françooise Proust, „Kaj je dogodek?“, iz „Filozofija in njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja“ (temat), *Filozofski vestnik* št.1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 9-19.

[42] Martin Heidegger (1988), "#51 Bitak pri smrti i svakidašnjost tu bitka" i "Svakidašnji bitak pri svršetku i potpuni egzistencijalni pojam smrti", str. 287-290 i 290-295, te Martin Heidegger, "O humanizmu", iz Kasim Prohić (ed), *Hrestomatija etičkih tekstova*, Svjetlost, Sarajevo, 1978, str. 291-329.

[43] Događaj po Alainu Badiou je začinjanje. Françooise Proust (1998), str. 9.

[44] Događaj po Gillesu Deleuzeu je postajanje. Françooise Proust (1998), str. 9.

[45] Događaj (razluka, *différAnce*) po Jacquesu Derridi je odlaganje. Françooise Proust (1998), str. 9.

je jedna filozofija za svih uspostavila zajednički zaklon toga 'dogodilo-se'.[46]

Događaj je potreban filozofiji iz dva skoro očigledna razloga, koja su prisiljavala i strukturalistu i psihoanalitičara Žaka Lakana da se suoči sa 'označiteljem', 'objektom', 'Realnim' ili, čak, 'Drugim'[47], tj. sa spoljašnjim uslovima (i) *istinom* i (ii) *subjektom*[48] u odnosu pojedinačnog i univerzalnog. Moraju se, zato, *začeti* mogućnosti odnosa istine u pojedinačnom objektu i istine za sve pojedinačne objekte u događaju mišljenja koji je filozofski događaj ili, tačnije, začinjuća pojedinačna intervencija mišljenja u svetu koja vodi ka opštosti i, svakako, univerzalnosti filozofije. Badijuovo navođenje Lakanovog aforizma „Ako nijedna religija nije istinita, tada hrišćanstvo dolazi najbliže obliku istine"[49] ukazuje na koncept da je istina hrišćanstva ponuđena kao *intervencija istine*, a to znači događaj kojim se konstituiše iz lokalnog ili, čak, *Jednog* (!?), univerzalni poredak. Istina ne izvire iz hrišćanstva kao jezgra istine, već iz političke intervencije ili događaja hrišćanstva u spoljašnjosti materijalnog sveta. Ovim se na *fundamentalan način* iskazuje obrt od istine do koje se dolazi u kontemplaciji (Dekart, Hegel) ka istini koja se *događa kao intervencija* mišljenja i postavljanja istine kao 'jednog' događaja tu i tada. Ovo je paradoksalno *čudo* koje se događa Svetom Pavlu, čija intervencija vodi ka hrišćanstvu kao *istini u svetu*, ili 'antičudo' koje predlaže Karl Marks[50], odričući se *čuda* u ime pojedinačne – jedne – materijalne intervencije koja se odigrava kao 'događaj' *suštinske* revolucionarne izmene ljudskog sveta i time se suočava, iz svoje pojedinačnosti, sa univerzalnošću sveta i za svet. Odnos *čuda*[51] i *antičuda* – čudesnog i doslovnog – nije jednostavni par strukturalnih suprotnosti (gore dole, muško žensko, materija duh), već je pitanje događaja, tj. *prekida* ili *otpora* koje svaka praksa mora da pretpostavi i, zatim, savlada da bi se dala izvesti u svetu, da bi bila izvedena kao događaj sveta. Badiju opisuje 'događaj' koji je *čudo* sledećim rečima:

> Upućujući svoje spise, Pavao uvijek podsjeća na činjenicu da je ovlašten govoriti kao subjekt. A on je tim subjektom *postao*. To je postao iznenada, na putu u Damask (ako je u tom pitanju, kao što smatramo, iznimno opravdano pouzdati se u falsificiranu Pavlovu biografiju koja se u Novom zavjetu nalazi pod naslovom Djela apostolska). Priča je dobro poznata: putujući u Damask kao govorljivi farizej posvećen progonu kršćana, Pavao začuje tajnoviti glas koji mu otkriva ujedno istinu i njegov poziv. Odgovara li riječ 'obraćanje' onome što se dogodilo na putu za Damask? Posrijedi nije nikakav dijalektički preokret, nego udar groma, cezura.

---

[46] Alain Badiou, "Događaji", iz *Manifest za filozofiju*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 68-69.

[47] Jacques Lacan, "RSI", *Ornicar?* no. 6, Paris, 1976; Žak Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983; Jacques Lacan, *XI Seminar - Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986; i Jacques Lacan, *Etika Psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1988.

[48] Peter Hallward, "Subject and Event", iz *Badiou – A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, str. 107-151.

[49] Peter Hallward (2003), „The Gospel according to Saint Paul", u „Three Examples", u "Subject and Event", str. 108.

[50] Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, New York, 2005.

[51] Daniel Bensaïd, „Alain Badiou and the Miracle of the event", iz Peter Hallward (2004), str. 94-105.

> Riječ je o mobilizaciji koja uspostavlja novi subjekt: 'Milošću sam Božjom ono što jesam (εἰμι δ εἰμι)'. Poziv na put u Damask upućen je, jednom apsolutno slučajnom intervencijom, upravo tom 'jesam' kao takvom.[52]

U Badijuovoj interpretaciji predočena zamisao 'događaja' je sasvim materijalistička. *Ono* što se dogodilo to se dogodilo i jeste prekid u kontinuumu trajanja. Događaj se dogodio Pavlu. Ali, francuska (1789) i boljševička (1917) revolucija, odnosno, poplava, zemljotres, uragan ili cunami takođe su događaj. Dogodili su se i o njima se može svedočiti. Događaj se može indeksirati i imenovati, čak opisivati, odnosno, o događaju se može svedočiti: „To mi se dogodilo!" ili „Dogodilo se to i to!". O događaj se, međutim, ne može argumentovati, on se ne može dokazivati, jer je sam događaj jedini dokaz: istina je da se to i to dogodilo tada i tu na putu za Damask, u Parizu ispred Bastilje, u Petrovgradu ili na Indonežanskim ostrvima. Događaj je intervencija. Nije objava *poruke* ili tumačenje svetog ili političkog spisa, već pozivanje na svedočenje o onome što se dogodilo. Badiju naglašava sledeće:

> Oni su intervencija. Iz te perspektive, oni sliče više Lenjinovim tekstovima nego Marxovom *Kapitalu*; više većini Lacanovih tekstova nego Freudovu *Tumačenju snova*; više Wittgensteinovim predavanjima nego Russellovim *Principia Mathematica*. Ta forma, gdje prilika za djelovanje prevladava nad zaokupljenošću stjecanjem zasluga putem objavljivanja djela (Lacan bi rekao: 'poubellications'[53]), iznosi na vidjelo jednu značajku antifilozofa: on ne gradi Nikakav sustav, ne piše nikakav traktat, pa čak ni nikakvu knjigu. Ono što predlaže jeste jedan govor loma, raskida; što se pisanja tiče, ono će već uslijediti kad se za to ukaže potreba.[54]

Događaj mišljenja u kritičko-teorijskom smislu je *materijalna intervencija* ili *praksa*, ono što se odigrava ili što se dogodilo u svetu u jednom trenutku. Odnosno, događaj je *taj* prekid unutar *institucija moći* i *izvođenja moći* u društvu i njegovim konfliktima i borbama. Ili, drugim rečima, univerzalnosti mišljenja nema bez konfliktne pojavnosti pojedinačnog događaja tu i tada u *opiranju* unutar zatečenih uslova i okolnosti koji se kroz taj otpor konstituišu kao 'svet' ili, tačnije 'naš' svet, ma šta to značilo.

Lice i druga lica filozofije

Filozofija je, tradicionalno govoreći, veština, a ponekada i sposobnost mišljenja o *samom* ili *nesamom* mišljenju. Filozofija se opisuje i time interpretira kao pokazivanje očigledne ljubavi ili prijateljstva (*filos*, gr.) prema mudrosti (*sofia*, gr.), tj. kao uočavanje i pokazivanje mišljenjem kako se može predočiti ljubav ili prijateljstvo prema mudrosti, te ljubav i prijateljstvo prema samom mišljenju kao mišljenju, jer samo mišljenje je

---

[52] Alain Badiou, „Ko je Pavao?", iz *Sveti Pavao – utemeljenje univerzalizma*, Naklada Ljevak, 2006, str. 28-29.
[53] Reč 'poubellication' je sastavljena od reči 'poubelles' (kanta za smeće) i 'publication' (objavljivanje).
[54] Alain Badiou (2006), „Tekstovi i konteksti", str. 47-48.

izuzetno i izuzeto od praktične operacionalnosti svakodnevnog življenja. Razdvajanje mudrosti i mišljenja, a to znači razlikovanje grčke[55] predsokratovske mudrosti i poslesokratovske borbe za *prijateljstvo* prema mišljenju kao oslobođenju duše[56] vodilo je formiranju zamisli evropske filozofije. Pitanje je da li se to odigravalo upravo onako kako je u doba nemačkog klasicizma pretpostavljeno da je filozofija *nauka o odnosima celokupnog saznanja sa suštinskim svrhama ljudskog uma*, odnosno, da je filozofija *ljubav koju razumno biće oseća prema najvišim svrhama ljudskog uma*. Alen Badiju je obnavljajući mogućnost filozofije na kraju XX veka ukazao na njenu istovremenu grčevito pozicioniranu partikularnost i univerzalnost. Na primer, Piter Helvard, u duhu filozofije Alena Badijua, ukazuje da je svaka 'istina' stvar mišljenja, a da mišljenje nije posebna povlastica filozofije, već da je filozofija misao koja misli sebe.[57] Pa, prema Badijuu filozofija se definiše kao "razumevanje/zahvatanje u misao o uslovima pod kojima je misao izvedena u različitim registrima"[58]. Jedna druga Badijuova definicija filozofije ukazuje da je filozofija disciplina koja poklanja pažnju uslovima pod kojim *večnost prolazi*.[59] Ono što Badiju prepoznaje i postavlja kao odrednicu nastanka filozofije, evropske filozofije iz okrilja grčke filozofije, jeste raspolaganje protokolima, procedurama i efektima izvođenja ukupnosti tih procedura:

> Ustanovit ćemo dakle da postoje četiri uvjeta filozofije, pri čemu odsutstvo jednoga vodi njezinu raspadu, kao što njihovo zajedničko pojavljivanje omogućilo njezino pojavljivanje. Ti uvjeti jesu: matem, poem, politička invencija i ljubav.[60]

Ono što se *nudi* kao filozofija je: (i) *samo mišljenje* u složenosti i obraćanje pažnje na uslove *samog mišljenja*, te (ii) ono što ima svoje poreklo, tačnije, izvor u evropskom poreklu, a to znači u pretpostavljenoj grčkoj civilizaciji. Nužnost ove, na prvi pogled očigledne, veze evropskog i *izvorno grčkog* je nešto što se mora razmotriti. Oba ova koraka izvođenja ili postavljanja filozofije treba videti kao projekt koncipiranja i demonstrativnog izvođenja protokola koji čini filozofiju mogućom. Na primer, Platonovo građenje Sokratovih izjava u dijalozima (*Fedon*) i Kantovo izvođenje filozofije kao izuzetne proceduralne nauke (*Kritika čistog uma*) ukazuje na postavljanje filozofije kao protokola izvođenja govora/pisma za misao u očekivanju da se pokaže da je govor/pismo izveden iz misli čijoj pokaznosti nudi rešenje zaista očiglednom strukturom protokola. Filozofija ostaje vidljiva i razumljiva očiglednostima protokola izvođenja filozofije kao izuzetne prakse mišljenja. Protokol i izvođenje misli u odnosu prema govoru/pismu i govora/pisma, naravno, prema misli se ukazuje kao osnovni filozofski postupak: *postupak očiglednog argumentovanja*. Shemu protokola izvođenja *izvora filozofije* kao filozofski problem, na primer, razradio je Martin Hajdeger:

---

[55] Frederik Kopleston, *Istorija filozofije I: Grčka i Rim*, BIGZ, Beograd 1988.
[56] Platon, „Fedon", iz *Odbrana Sokratova – Kriton – Fedon*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 131.
[57] Peter Hallward (2003), „What is Philosophy?", str. 243.
[58] Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, New York, 2005, str. 99.
[59] Alain Badiou, „Théorie axiomatique du sujet: Notes du cours 1996-1998", rukopis (17.12.1997), 1999.
[60] Alain Badiou (2001), „Uvijeti", str. 15.

U doba prvog i merodavnog razvoja zapadnjačke filozofije kod Grka, kroz koje je zaista počinjalo ispitivanje onoga što biva kao takvog u celome, nazivano je to što biva φυσιζ. Ova grčka osnovna reč za ono što biva obično se prevodi sa 'priroda'. Upotrebljava se latinski prevod *natura*, što zapravo znači 'rađanje', 'rođenje'. Ali se tim latinskim prevodom već potiskuje izvorna sadržina grčke reči φυσιζ, narušava istinska filozofska snaga-imenovanja grčke reči. To važi ne samo za latinski prevod te reči već i za sva druga prevođenja grčkog filosofskog jezika na rimski. Proces tog prevođenja grčkog na rimski nije ništa proizvoljno i bezazleno, već prva etapa procesa zaprečavanja i otuđivanja izvorne suštine grčke filosofije. Rimsko prevođenje postalo je onda merodavno za hrišćanstvo i hrišćanski srednji vek. Ono se produžilo i kroz filosofiju novog vremena, koja se kreće u svetu pojmova srednjeg veka i onda stvara one uhodane predstave i pojmovne reči kojima se i još danas objašnjava početak zapadnjačke filozofije. Taj početak važi kao takav kao ono što su današnji filosofi kao tobože savladano davno ostavili iza sebe.
Ali mi sada preskačemo čitav taj tok unakažavanja i raspada i težimo da ponovo osvojimo nenarušenu snagu-imenovanja jezika i reči; jer reči i jezik nisu neke ljuske u koje se pakuju stvari samo radi usmenog i pismenog opštenja. U reči, u jeziku postaju, i jesu tek, stvari. Stoga nas i pogrešna upotreba jezika u pukom naklapanju, u udarnim rečima i frazama lišava pravog odnosa prema stvarima. Šta pak kazuje reč φυσιζ? Ona kazuje ono što izrasta iz sebe (na primer rastenje neke ruže), razvijanje koje se otvara, u takvome razvijanju prelaženje u pojavu i u njoj zadržavanje i ostajanje, ukratko, izrastajuće-prebivajuće vladanje. Leksički φυσιζ znači rasti, dovoditi do rastenja. No šta znači rasti? Podrazumeva li to samo količinsko povećavanje, postajanje više i veće?[61]

Hajdegerov protokol izvođenja *izvora filozofije* za modernu filozofiju značio je zahtev za prepoznavanjem onoga što bi bio 'pravi' i 'prvi' *izvor* filozofije u metafizičkom smislu sa filološkim i istoriografskim posledicama za potencijalnosti modernog mišljenja. Protokol je tako izveden da omogućava razlikovanje 'idealnog' jezika i mišljenja od jezika koje mišljenju sprečava put ka *samoj misli*, ali za to mišljenje biva nužno upravo na taj zaprečujući ali idealno prethodeći način. Ova protokolarna operacija prizivanja *izvora* kao onoga što prethodi, koja je bila već bitna za mislioce Rima, ali i za mislioce renesanse, za barokne i klasične filozofe u izvođenju modernosti mišljenja od Imanuela Kanta preko Georga Vilhelma Fridriha Hegela do Fridriha Ničea i, konačno, Hajdegera, u filozofskom smislu pokazala se kao koncepcija 'logocentrizma'[62] ili u kulturalnom smislu kao filozofski idealitet kojim su se evropske *prevratničke* ili *istorijski*

[61] Martin Hajdeger, "Osnovno pitanje metafizike", iz *Uvod u metafiziku*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1976, str. 31-32.
[62] Jacques Derrida, *O gramatologiji*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.

konstitutivne kulture formirale i udaljavale od grčkog ideala. Logocentrizam je, prema Deridi, značio protokol za izvođenje postupaka koji uvažavaju 'izvor' kao kriterijum za izvedeno mišljenje, odnosno, filozofiju:

> 'Logocentrizam je u svom razvojnom filozofskom smislu neraskidivo povezan sa grčkom i evropskom tradicijom'; on predstavlja 'specifičan odgovor Zapada na jednu još veću nužnost' (strukturalnu privlačnost fonocentrizma) koja postoji i u drugim kulturama, ali se ni u jednoj neevropskoj kulturi nije razvila u sistematičnu, logocentričnu metafiziku.[63]

U filozofskom smislu, 'logocentrizam' je protokol o izvođenju *mišljenja o mišljenju* (*logos*) koje prethodi govoru i preslikavanju govora u pismo, a u kulturalnom smislu *logocentrizam* je protokol izvođenja *glatkog* kontinuiteta evropskog identiteta u području zastupanja pojedinačnog i opšteg mišljenja prema idealima *samog filozofskog* znanja. Zato, filozofija – pored tog *samog filozofskog* koje je konstitutivno za svako filozofsko u tradicionalnom zapadnom smislu – jeste i mnogostrukost zastupanja protokola filozofije kao načina identifikovanja zapadne kulture kao izvorno i matično filozofske civilizacije. Svaki povratak grčkoj filozofiji je značio utvrđivanje prava i prevlasti Evropljana u odnosu na 'svako drugo mišljenje' i u odnosu na 'opšte mišljenje', tj. izvođenje *univerzalnog mišljenja* od Kanta do Badijua[64]. U kulturalnom smislu, filozofski protokol je način prikazivanja jednog posebnog a opet ka opštosti ili, čak, univerzalizmu otvorenog identiteta dominacije i hegemonije evropskog mišljenja kao *samog mišljenja* o složenostima mišljenja. Hajdegerova predstava geneze zapadnog, tj. evropskog u grčkom je jedan od primera kako se generički narativ o filozofiji pokazuje kao instrument zapadne kulturalne i, time, svakako političke hegemonija nad identitetom mišljenja i individualnim i kolektivnim subjektima mišljenja. Ako je tako, tada se može postaviti pitanje o razlogu za filozofski protokol *samog mišljenja* i protokol o izvoru mišljenja? Filozofsko konstitutivno insistiranje na *samom mišljenju* od Platona preko Hajdegera do Badijua[65] ima za cilj, pre svega, da izvede i postavi protokol, procedure i efekte za *samo filozofsko* bavljenje koje je bilo, koje jeste i koje će biti različito od bilo kog drugog mišljenja. Time se za filozofiju konstruiše poseban a opšti *objekt* zastupanja. Narativ o posebnom a opštem objektu daje filozofiji pravo na razliku od religije, nauke, teorije, pa čak i umetnosti. U kulturalnom smislu, razlozi za izvođenje filozofskog protokola izvora filozofije su bili postavljeni u trenutku kada su se pojedinačne evropske kulture (italijanska renesansna, nemačka klasična, francuska prosvetiteljska) postavljale kao konstitutivne evropske kulture i time tražile i konstruisale filozofski odnos sa grčkom civilizacijom, odnosno njenom filozofijom kao izvornom i time legitimnom za svako dalje mišljenje. Pravo na evropsku filozofiju je bilo izvođenje protokola za retrospektivno povezivanje aktuelnog klasičnog nemačkog, prosvetiteljskog francuskog ili renesansnog italijanskog mišljenja sa *izvorom*. Filozof

---

[63] Thomas McCarthy, "Politika neizrecivog: Deridina dekonstrukcija", iz "Jacques Derrida" (temat), *Tekst* 2b i *Delo* br. 3-4, Beograd, 1992, str. 75.
[64] Alain Badiou (1998).
[65] Alain Badiou (2001).

Ivan Urbančič je izveo definiciju same i univerzalne filozofije kao *evropskog posla*:

> Filozofija je ime za evropsko bitno mišljenje, za najviše, najglobalnije, najdoslednije i najopsežnije evropsko razmišljanje o čoveku i svetu. Mišljenje istine i biti bivajućeg kao bivajućeg i bivajućeg u celini, sa čovekom i njegovim mestom u toj celini, te u isto vreme je mišljenje tog najvišeg bivajućeg preko svakog bivajućeg: boga. Zato je filozofiranje kao takvo mišljenje potencijalno svojstveno čoveku kao čoveku, te ljudskom bivanju, i zato joj pripada nešto drugo do ono čime se bavi posebna nauka. Filozofija velike tradicije je ono mišljenje istine i biti bivajućeg, koje utemeljuje i oslobađa osnovnu metodu i načela vodilje matematički i empirijski stroge evropske nauke, koja doseže u moderno doba, posebno u našem vremenu, nezamislivu razvijenost, razastrtost, dovršeni način i planetarnu protežnost i važnost.[66]

Urbančič je hajdegerovski logo-evro-centrizam doveo do protokola mišljenja o samom mišljenju filozofije kao uslovu, ali i horizontu, evropske hegemonije nad samim mišljenjem i iz samog mišljenja nad *nesamim mišljenjima* nauka. Ponuđeno je *ono* određujuće i vladajuće lice *logo-euro-centrične* filozofije prema kome će se orijentisati ili od koga će odstupati sva ona *druga lica* naspram filozofije (nauke, teorije, vanevropskih filozofija, kulturalnih studija).

Filozofija i 'rod' ili rod filozofije

Ko je žena? Jedno takvo pitanje, neosporno, povlači druga pitanja: "Ko to pita?" ili "Odakle dolazi pitanje?" ili "Kome je upućeno pitanje?" ili "Od koga se očekuje odgovor?", odnosno, "Šta tim pitanjem hoće onaj ili ona koja pita?" itd... I, tada, kao da je pokrenuta neizvesna 'aparatura' rekonfigurisanja tradicionalnih protokola filozofije koji obećavaju univerzalnu platformu govora o filozofskim apstrakcijama; kao da se pokušava locirati odnos protokola i procedura prema jednom specifičnom necentriranom identitetu, tj. mestu, objektu i subjektu izricanja pitanja o 'ženi' u filozofiji ili u odnosu na filozofiju. Kao da se postavlja problem prikazivanja i argumentovanja razloga za *pitanje o ženi* i *pitanje o načinu na koji žena jeste* u odnosu na određenu ili bilo koju filozofsku platformu. Pri tome, svaka velika tradicionalna platforma filozofije je postavljena protokolima koji procedure apstrahovanja izvode iz dominantnog i hegemonog pozicioniranja 'muškarca koji misli' u uređenom svetu dominantnih heteroseksualnih strukturacija zapadnih društava. Privilegovanim protokolima o 'muškarcu koji misli' unutar samorazumljivog heteroseksualnog sveta konfrontiraju se protokoli koji započinju od postavljanja problema posebnosti žene i od mogućnosti apstrahovanja u mišljenju koje izvodi žena na potencijalno asimetričnom odnosu prema 'apstrahova-

[66] Ivan Urbančič, „Kaj je filozofija?", u „Pot k filozofiji in obrat mišljenja na nji", u "Prvi del: Pripravljanje ovedenja bivstva filozofije in znanosti kot nevarnosti", iz *Moč in oblast – iz pomnjenja konca in začetka*, Nova Revija, Ljubljana, 2000, str. 19.

nom filozofskom muškarcu' i njegovom projektu univerzalne filozofije.[67] Taj problem se postavlja kao pitanje koje sugeriše odgovore u neodređenom rasponu od esencijalizma (sudbonosne granice anatomije i fiziologije za pol, pa time i rod) do antiesencijalizma (konstruisanja i izvođenja relativnih rodnih uloga i funkcija). Ali, tada protokoli *ženske filozofije* ne samo da pokazuju mogućnost za drugačiju filozofiju od muške filozofije, već pokazuju da je svaka filozofija hibridna politika izvođenja protokola o zasnivanju filozofije. Taj *politički* problem Džudit Batler postavlja na eksplicitan način:

> Bez obzira na utemeljujuće priče koje podupiru poimanje subjekta, u pretpostavci da pojam *žene* označava neki zajednički identitet feminizam nailazi na politički problem. Umjesto da su čvrst označitelj koji zahtijeva pristanak onih koje navodno opisuje i predstavlja, *žene* su, čak i u množini, postale nezgodan izraz, mjesto osporavanja, uzrok tjeskobe (...) Ako 'jeste' žena, to zacijelo nije sve što jeste; izraz nije iscrpan, ne zato što 'osoba' prije nego što ima rod transcendira njegova specifična svojstva, nego zato što se rod ne konstituira uvijek koherentno ili konzistentno u različitim povijesnim kontekstima te zato što se rod križa s rasnim, klasnim, etničkim, spolnim i regionalnim modalitetima diskurzivno konstruiranih identiteta. Na kraju postaje nemoguće izdvojiti 'rod' iz političkih i kulturnih sjecišta u kojima se stalno proizvodi i održava.[68]

Pokazuje se da filozofija zasnovana na *protokolima žene* ili *za žene*[69] nema pretpostavljenu protokolarnu 'univerzalnost' nad-političkog i nad-kulturalnog diskursa, već, obratno, svaki diskurs, pa i univerzalni diskurs tradicionalne filozofije se pokazuje kao pojedinačni problem trenutnog ukrštanja puteva izvođenja protokola filozofije u specifičnim kulturama i političkim praksama. Feministička filozofija je, zato, politička teorija koja polazi od relativnog kriterijuma roda u odnosu na nestabilne prakse društva i kulture.

Pitanja o rodu i pitanja na osnovu rodnih kriterijuma nisu uobičajeno bila povezana sa filozofijom. Čak i jedna od uvodnih knjiga o savremenoj filozofiji žena u Francuskoj započinje problematičnom rečenicom "Filozofija nije tradicionalno razmatrana kao prirodni domen za žene"[70]. Odnosno, Elen Siksu je postavila kritičku tezu da je filozofija konstituisana na odsutnosti žene[71]. Kao da je 'odsutnost' žene bio konstitutivni ili, čak, ontološki zahtev za uspostavljanjem i izvođenjem filozofije kao mišljenja o mišljenju za muškarca koji zastupa sve *ljude*.

---

[67] Françoise D'Eaubonne, „The Feminine and Philosophy", iz Christina Howells (ed), *French Women Philosophers: A Contemporary Reader – Subjectivity, Identity, Alterity*, Routledge, London, 2004, str. 274-282.
[68] Judith Butler, „Subjekt spola/roda/žudnje", iz *Nevolje s rodom – Feminizam i subverzija identiteta*, Ženska Infoteka, Zagreb, 2000, str. 19.
[69] Mary Field Belenky, Blythe McVicker, Nancy Rule Goldberger, Jill Mattuck Tarule, *Ženski načini spoznavanja – Razvoj sebstva, svojega glasa i svojega duha*, Ženska infoteka, Zagreb, 1998.
[70] Christina Howells (2004), „Introduction", str. xiii.
[71] Hélène Cioxous, „Sorties", iz Catherine Clémente, Hélène Cioxous (eds), *The Newly Born Woman*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, str. 65.

Pojava feminizma i feminističke teorije, pa zatim i filozofije, pokrenula je neka bitna pitanja koja su od praktičnih pitanja o 'statusu žene' vodila ka pitanjima o funkcijama roda i, zatim, ka politikama filozofije u odnosu na rod. Feministička teorija i filozofija su se morale suočiti sa slavnim Lakanovim dictumom "Žena ne postoji!"[72], odnosno, sa tim negativnim pitanjem o 'njoj' ma ko to ona/on bio. Džoan Kopdžejk je problem postavila na sledeći način:

> Lakanova zloglasna propozicija "Žena ne postoji", žrtvovala je svoja značenja izvesnoj šokantnosti. Zloglasnost ove propozicije je blokirala ozbiljne napore da se razume šta je stvarno šokantno u njoj: njeno oslanjanje na definiciju bića kao mnoštvenog i pojedinačnog, kao malog objekta nagona. Zahtev koji motiviše ovu knjigu bio je da se ova propozicija uzme ozbiljno i da se zamisli da nema žene, da se zamisli koje su konsekvence – za etiku – ako se ovo implicira. Etika psihoanalize sledi iz fundamentalne kritike ontologije, iz teorije nagona i sublimacije pomoću kojih premešta filozofska istraživanja u ontologiju subjekta. Ove etike razmatraju relacije subjekta prema onim malim komadićima bića, ne primarno prema odnosu sa drugim ljudima ili Drugim.[73]

Šta pokazuje ovaj provokativni filozofski izazov upućen i Lakanu i Ženi!? Pokazuje da se treba usredsrediti na pitanja o filozofskom protokolu ili protokolima iz koga se može proceduralno misliti, govoriti ili pisati o ženi, zatim o rodu, bez obzira o kojoj je *rodnoj ulozi* ili *paradigmi* reč, i zatim opet o muškarcu koji neće više izgledati kao neupitni ON od Platona i Aristotela preko Kanta do Hajdegera. Ali, protokol i procedure su moguće tek u odnosu na neki istorijski i geografski kontekst i njegove reprezente. Odnos protokola i procedure sa kontekstom je svakako stvar diskursa, ali put do diskursa o ženi, rodu i muškarcu u svim njihovim potencijalnostima odnosa sa filozofijom nije jednostavan. Može se pratiti, na primer, duga istorija *brisanja* i *precrtavanja* Platonovog proto-filozofskog problematizovanja, pre svega, muške pluralnosti protokola o 'rodu' u *Gozbi*[74] do ponovnog postavljanja *tih* i *takvih* pitanja o rodu kod Simon de Bovoar[75], Mišela Fukoa[76], Elen Siksu[77], Lis Irigaraj[78] i drugih.

Prva pomisao o filozofiji roda se vezuje za pitanja o feminizmu. Žene su imale razlog da postave pitanja koja se ne pitaju i na koja se ne daju odgovori pošto se podrazumevaju, prećutno nadograđuju itd. Prva pomisao o feminizmu je pomisao o aktivizmu: izvesnom delanju koje se tiče javnog i privatnog života žene u mikro- i

---

[72] Jacques Lacan, „Bog in užitek Ženske", iz *Knjiga XX – Še – 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 59.

[73] Joan Copjec, "Introduction: Imagine There's no Woman", iz *Imagine There's No Woman – Ethics and Sublimation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, str. 9.

[74] Platon, „Gozba ili o ljubavi", iz *Ijon * Gozba * Fedar*, Bigz, Beograd, 1985, str. 23-101.

[75] Simon de Bovoar, *Drugi pol* I-II, BIGZ, Beograd, 1982.

[76] Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti – Volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982; *Istorija seksualnosti – Korišćenje ljubavnih uživanja*, Prosveta, Beograd, 1988; *Istorija seksualnosti – Staranje o sebi*, Prosveta, Beograd, 1988.

[77] Susan Sellers (ed), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, 1994.

[78] Luce Irigaray, Sylvère Lotringer (eds), *Why Different? A Culture of Two Subjects*, Semiotext(e), New York, 2000.

makrodruštvenom svetu svakodnevice, ali i istorije i geografije kao kontekstualizacije identiteta. Aktivizam je direktno i praktično političan pošto se tiče organizacije načina života: života žene, života kao žene i, svakako, *postajanja ženom*[79]. Aktivizam je interventan i nužno ne traži opravdanje i verifikaciju 'učinjenog' u odnosu na protokole i procedure mišljenja, jer aktivizam treba da dovede izvesnim društvenim materijalnim interventnim procedurama do nekog cilja unutar svakodnevice privatnog i javnog života, na primer, *boljeg života* ili *ljudskih prava* za žene. A to može biti: pravo na školovanje, na rad, na zaradu, na raspolaganje svojim telom, na udruživanje, na izbor bračnog partnera, na realizovanje privatnog i javnog rodnog identiteta, na odluku o rađanju, na organizovanje privatne i javne svakodnevice, na učešće u nevladinim, lokalnim i državnim strukturama upravljanja i vladanja, na zaštitu žene od nasilja u društvu itd. Kada se postavi pitanje šta je cilj ili, čak, smisao aktivizma tada se dolazi do izvođenja dva režima odgovaranja. Prvi režim je onaj realno-pragmatičan kojim se govori o datom društvenom stanju i aktivnom ili interaktivnom odnošenju prema njemu. Drugi režim je onaj kojim se mišljenjem, ili na način teorije, mora razrešiti šta je 'feministički aktivizam' u konkretnom i u veoma opštem smislu. Odnosno, mora se pokazati na koji način se konceptualizacije aktivizma mogu uvesti u svet filozofskih 'rasprava' i na koji način filozofija preuzima ulogu zastupnika pojedinačnih koncepata i *univerzalnog* znanja. Ali, tu i počinje filozofski problem iz koga nastaje feministička filozofija: ako je filozofija praksa koja dovodi pojedinačne konceptualizacije unutar feminizma ili bilo koje druge ljudske prakse u mogući interpretativni odnos sa univerzalnim znanjem, tada se *feministički* postavlja filozofsko pitanje koga ili šta reprezentuje, u rodnom smislu, *univerzalno znanje*? A to je ono isto filozofsko pitanje koje se postavlja oko pitanja "Ko je žena?": ko to pitanje postavlja i iz koje pozicije ga izvodi? U filozofsko-analitičkom smislu to znači izvesti kritiku protokola definisanja filozofije kao 'muškog posla', da bi se zatim konstruisala mreža problematizacija načina građenja univerzalnog nadilaženja roda ili postavljanja apstraktnog roda ili izvođenja precrtanog roda (~~roda~~) od Kanta do Hajdegera, a može se reći i od Aristotela i, zatim, Aurelija Avgustina do Ludviga Vitgenštajna. Naprotiv, izuzeci kao što su Platonova *Gozba* ili de Sadova *Filozofija u budoaru*[80] su kritični slučajevi potencijalne transgresije u odnosu na sigurne norme heteroseksualnog strukturiranja roda u odnosu na dominantni muški pol. Filozofsko pitanje je kako se i na koji način izvodi filozofija kao zastupanje pojedinačnog za opšte znanje sa ugrađenom *ontološkom tačkom gledanja/mišljenja* muškarca? Na to pitanje se nadovezuje pitanje o pravu na univerzalnost izvedeno sa hibridnih rodnih platformi. Na primer, filozofkinja Eva Bahovec postavila je jednu od mogućih polaznih teza za feminističku filozofiju: "Problem ženskega pola, problem žene kao 'pola', je najpre problem metode i načina, kako je izvedena argumentacija."[81] Metod i način izvođenja argumentacije su oni koji određuju strukturalno

---

[79] Gilles Deleuze, Felix Guattari, „1730: Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible...", iz *A Thousand Plateus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002, str. 232-309.
[80] Markiz de Sad, *Filozofija u budoaru*, Rad, Beograd, 1989.
[81] Eva D. Bahovec, "Odsotni spol: Marx, Freud in Drugi", *Delta* št. 1-2, Ljubljana, 1998, str. 77.

mesto subjekta koji govori, u ovom slučaju različito strukturalno mesto muškarca i žene. A kako je filozofija bila *posao* muškarca, to će bazična hipoteza feminističke filozofije biti da treba konceptualizovati *filozofski diskurs* sa stanovišta roda, odnosno, podele i izvođenja rodnih uloga i njihovih upisa u istoriju filozofije. Jedan bitan i odlučujući problemski zahvat od feminističke filozofije ka filozofiji roda sa radnim pozicioniranjima su postavili Elen Siksu i Žak Derida u suodnosu dva monologa:

> Ja nisam obrezana, ali vidim u tome beskrajan izvor za meditaciju, izvor traganja za boli, onom iskonskom. Ali i mjesto užitka posredovana gubitkom, one korote koja ima tako veliku ulogu u Jacquesovu stvaralaštvu, kao pitanje kako se može izgubiti nešto što je ionako već izgubljeno, od samog početka, pa zvalo se to misao, identitet, cijelost kao takva...
> On je, dakle, obrezan i obrezanik, drukčiji kažem, razlUčit od ostalih (*le difféRAnt*), ali on se također i osjeća drukčijim. Slično kao mi žene. I mi se osjećamo, prepoznajemo, drukčijima. Žene nose spolnu razliku kao breme, i nastupaju na pozornici čovječanstva kao one-koje-imaju-razliku, i mogu se definirati samo u tom diferencijalnom prostoru. I tako se pitam gdje zapravo počinje 'osećanje razlike'?[82]

Elen Siksu pokušava da uspostavi protokol razlike: razlike u ime rodnih identiteta i njihovih asimetrija. Razlike i asimetrije de-univerzalizuju govor, tj. vraćaju ga pojedinačnom imenovanju i izvođenju žene ili muškarca u složenosti prepleta identiteta. Derida uspostavlja govor oko malog narativa o ljubavi i mravima, on metaforizuje razliku koja se kreće između nesporazuma, a polna razlika je uvek nesporazum[83], i umnožavanja potencijalnosti teksta koja nije više stabilna moć muškarca, ali nije ni traganje za ne-muškarcem. Derida izbegava da *ostane muškarac iz teksta*, ali i da *postane žena u tekstu*. On bira destabilizujuću *igru* sa višeznačnošću protokola. Protokol postaje narativ i kao narativ filozofiju izmešta iz sigurne legitimnosti/prava u nesigurni 'položaj' pisca o rodu (o njoj i o njemu). Elen Siksu je pokazala da je izvođenje ženskog diskursa filozofije izgradnja asimetričnog protokola tekstualnosti postavljenog na konstruisanju metafora ženskog i ženskih metafora:

> Ja zahtevam od pisanja ono što zahtevam od želje: da ono nema odnos prema logici koja smešta želju na stranu posedovanja, prisvajanja, ili čak te potrošnje – potrošnje koja, kada se gurne do svojih granica sa takvim ushićenjem, povezuju (lažno) svesno sa smrću.[84]

U filozofiji se na radikalan način postavljao zahtev za konstruisanjem novog *jezika* za ženu, na primer, Lis Iragaraj piše:

> Treba jasno reći da se seksualno oslobođenje ne može ostvariti bez promene jezičkih zakona koji se odnose na rodove. Subjektivno oslobođenje

[82] Hélène Cixous i Jacques Derrida, "Iščitavanje spolne razlike u književnom tekstu (dva monologa)", *Treći program hrvatskog radija* br. 36, Zagreb, 1992, str. 171.
[83] Hélène Cixous i Jacques Derrida (1992), str. 175.
[84] Hélène Cixous, "Prediction", u "First Names of No One", iz Susan Sellers (ed), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, 1994, str. 27.

> zahtijeva uporabu jezika koji nije podvrgnut pravilima što podčinjavaju ili poništavaju (ako je to moguće drukčije nego magijski) spolnu razliku. Točke koja valja ispitati i promijeniti mogu se razlikovati od jednog jezika do drugog. To se ne smije zaboraviti. No, ja ne poznajem suvremeni jezik koji je promislio svoj status kao sredstvo podjele i razmjene između dva dijela svijeta različitih spolova. Pojedinačne odluke, izrazi kolektivne dobre volje mogu jedino doživjeti neuspjeh u svojim projektima društvenog oslobođenja ili društvene pravde, ako ne razmotre, teorijski i praktički, utjecaj spolno određenih oznaka i pravila jezika, s namjerom da se taj kulturni instrument promjeni.
> Analizirani iskazi pokazuju veliku razliku između žena i muškaraca s gledišta seksualnog međuodnosa. Žene seksualiziraju svoj govor. Kao što često daju konkretne osobine stvarima, mjestima, tako se i obraćaju spolno određenim sugovornicima. Muškarci to ne čine, nego ostaju unutar neodređenog oni (ils) ili ja-ti (je-tu), što odgovara nesvjesnom spolnom izboru.[85]

Uvođenje *rodnog protokola* i *platforme* nije samo formalno proširenje protokola tradicionalne filozofije, već i izmena *statusa subjekta* – ono mesto gde se kristalizacija ili zgrušavanje preseka tekstova/diskursa odigrava u *malom objektu kao biću* koji tek treba da postane subjekt i u legitimnom subjektu koji se mora odreći projekta totalizovanja svog prava na filozofsku hegemoniju ili hegemoniju filozofije. To nije idilična priča o ljubavi jednog i drugog ili dvoje, to je dramatična politička borba sa mnoštvom filozofskih uloga koje treba preispitati u njihovim asimetričnim izvođenjima. Nije reč samo o binarnoj opoziciji muškarca i žene, već i o asimetričnom širenju protokola roda na protokole homoseksualnosti, lezbejstva[86], biseksualnosti ili one neodređene artificijelnosti koje danas pokriva termin *queer*[87]

I sada: gde se odigrava govor žene/muškarca/drugog? kada postaje čujan? kada se ona/on/ono koja/i/e govori da videti? itd... Pojavnost 'događaja' u kome se ona (konkretna ili apstraktna istorijska ili aktuelna žena/muškarac/drugi) da čuti[88] i videti[89] vezan je za razrešenje strukturalnog uređenja 'odnosa' kojim žena postaje akumulacija vlasti[90] do funkcije spektakla. Funkcija spektakla obezbeđuje vidljivost žene. Žena/muškarac/drugi kao funkcija spektakla počinje da se pokazuje u društvenoj borbi i kontroli nad zastupanjima pojedinačnog i opšteg, odnosno, odnosa i funkcije. Pri tome, otvorena i nestabilna ona/on/ono se ne odigrava u praznom prostoru, već u prostoru punom društvenih istorijskih i geografskih potencijalnosti i otpora u

---

[85] Luce Irigaray, „Seksualno određenje pretpostavlja lingvističke promjene", iz *Ja, ti, mi – Za kulturu razlike*, Ženska infoteka, Zagreb, 1999, str. 26-27.
[86] Teresa de Lauretis, *Praksa ljubavi – lezbejska seksualnost i perverzna žudnja*, Ženska infoteka, Zagreb, 2003.
[87] Diana Fas, *Unutra / Izvan – Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003.
[88] Eva Bahovec, „O ženskah, zgodovinski tišini in glasu", *Delta* št. 3-4, Ljubljana, 1999, str. 89-91.
[89] Eva D. Bahovec, „Žensko telo i vlast u mediju vizuelnog", *ProFemina* br. 5-6, Beograd. 1996, str. 148-161.
[90] Eva D. Bahovec (1966), str. 160.

odnosu na bilo koji identitet ili njegov složeni odnos sa drugim identitetima (rasnim, klasnim, etničkim, generacijskim itd), ali i u odnosu na samu proizvodnju, razmenu i potrošnju društvenosti koja je rodno determinisana. Žena/muškarac/drugi nije u 'igri' ili praksi koja vodi ka razrešenju, već u igri/praksi koja jeste borba za postavljanje protokola prepoznavanja, vladanja i bivanja onim/onom napolju u spoljašnjosti svakodnevice i tehnologija oblikovanja svakodnevice. Biti spolja u odnosu na ženu za ženu ili muškarca ili drugog, u odnosu na muškarca za muškarca ili ženu ili drugog, postaje bitan psihološki i društveni projekt. Zar današnja konkurencija između različitih tipova teorija koju proizvode žene (feminističke studije, ženske studije, lezbejske studije, *queer* studije, rodne studije) ne ukazuje na to da se problem 'žene' i 'ženskosti' ne razrešava, već umnogostručuje u spoljašnjem svetu u kome žena sebe identifikuje različitim identifikacionim mrežama identiteta (klase, roda, rase, nacije, generacije, profesije, životnog doba). Bitni filozofski, a svakako i aktivistički, problem feminizma nije samo pitanje žene u odnosu na svet muškaraca, već pitanje o izvođenju protokola filozofskog tumačenja heteroseksualnosti, homoseksualnosti i *queera* u poljima nestabilnih međuodnosa. Drugim rečima, nije pitanje samo kakav će biti svet žena, lezbejki, homoseksualnih muškaraca i drugih iz svetova *queera*, već na koji će se način transfigurisati protokol tumačenja dominantne i hegemone heteroseksualnosti kada se referentni kriterijumi premeste iz patrijarhalnog-muškog koncepta u hibridne koncepte drugosti?

O pouzdanosti i nepouzdanosti filozofskih produkcija

Filozofija se može tumačiti i kao materijalna *produkcija*, tj. mišljenje zasnovano na poverenju u filozofsku tradiciju ili filozofsku istoriju, te kao mišljenje zasnovano na tradicionalno i istorijski predočenim pojmovima, terminima i metodama *same filozofije* izvan i iznad svakodnevice. Filozofi koji pretpostavljaju poverenje u filozofiju kao uslov filozofije grade *pouzdane diskurse i procedure* filozofskog izvođenja narativa i argumentacije unutar rasprave, ali to znači i izvođenje klišea i žargona, mišljenja, govora i pisanja u i o filozofiji. Na primer, moderne i prosvećene Kantove, Šelingove ili Hegelove pretpostavke o filozofiji kao uređenom protokolu o autonomnom mišljenju pokazivale su se kao pouzdane filozofije. *Pouzdanom filozofijom* se može nazvati mišljenje, govor i pismo kojima se apologetski ili kritički potvrđuje tradicionalna, istorijska ili aktuelna filozofija kao prepoznatljiva i autonomna disciplina sa svim dosezima, protezanjima i, svakako, hegemonijama. Pouzdanost filozofa se može razumeti kao njegova/njena smeštenost u filozofiju kao praksu, instituciju ili delatnost i, zatim, očekivanje filozofskog pitanja i odgovora na način koji je postavljen ili, tek, pretpostavljen filozofskom tradicijom. Termin 'pouzdanost' ovde ne znači u instrumentalnom smislu valjanost ili u epistemološkom smislu istinitost, odnosno u metafizičkom smislu *istinu*, već filozofsku sklonost da se 'valjanost' i 'istinitost' filozofskih argumenata i tvrdnji potvrđuju obzirom na odnos i prizivanje filozofske tradicije

i istorije izvođenja filozofskih protokola.

Na primer, Hajdeger je filozof *filozofije koja sebe predočava* kao pouzdano filozofsko zasnivanje i promišljanje filozofije i filozofskog. On je gotovo svaki spis i predavanje postavljao na način na koji će njegovo mišljenje unutar filozofije biti potvrđeno kao *filozofsko mišljenje* usmereno *kroz* filozofsku tradiciju ka *izvoru* filozofije u *grčkoj moći izvođenja apstraktnih predodžbi posredstvom nadilaženja pojedinačnosti svakodnevnih primera*. Zahtev za stalnim i ponovljivim zasnivanjem filozofije kao filozofije unutar filozofije je bitno fundamentalistički. Reč je o *filozofskom fundamentalizmu*, pošto se sama filozofija vidi kao potvrda zasnivanja filozofskog i time onog krajnjeg dosega mišljenja u tehničko-proceduralnom i metafizičkom smislu. Mogu se navesti dva primera filozofskog postavljanja pouzdanosti filozofije na način velike filozofske tradicije:

> Stoga pitanje: što je to – filozofija? možemo pitati samo ako se upustimo u razgovor s mišljenjem grčkoga duha.
> Ali nije podrijetlom grčko samo ono *što* je u pitanju – filozofija, nego i način *kako* pitamo; način, na koji još i danas pitamo, također je grčki.
> Pitamo: što je to...? Grčki to glasi: τι ετιν. Pitanje o tome što je nešto ipak je višeznačno. Možemo pitati: što je ono u daljini? Dobit ćemo odgovor: neko stablo. Odgovor se sastoji u tome da nekoj stvari, koju ne poznamo točno, nađemo njezino ime.[91]

Ili

> Izlaganje Kantovog polazišta u zasnivanju metafizike jednoznačno je sa odgovorom na pitanje: zašto je za Kanta zasnivanje metafizike kritika čistog uma? Odgovor će se pojaviti posle tri sledeća pitanja: 1. Koji to pojam metafizike nasleđuje Kant? 2. Koje je polazište u zasnivanju metafizike koju nasleđuje Kant? 3. Zašto je ovo zasnivanje kritika čistog uma?[92]

Martin Hajdeger u oba ova kratka navoda usmerava pažnju na važnost filozofske tradicije, i to one izvorne tradicije: fundiranja filozofskog, odnosno metafizičkog u pretpostavljenom grčkom mišljenju kao bezuslovnom početku. Njegova 'pesnička' sugestivnost nije samo prizivanje *filozofskog izvora*, već razumevanje filozofije kao *pouzdane* samo ako je ona sama tradicionalno konstituisana u smislu pretpostavljenog *projekta* ili *alegorije* grčkog mišljenja. Moglo bi se reći da je 'grčko mišljenje' kao kriterijum pouzdanosti postavljen za protokol svakom filozofskom mišljenju i to, pre svega, u nemačkoj filozofskoj tradiciji i njenim područjima uticaja. Pri tome, Hajdeger je bio suočen sa modernim *beskućništvom* unutar koga nema sigurne korespondencije između misli i termina. To ga je vodilo ka *izmišljanju* novog skupa termina[93] za filo-

[91] Martin Heidegger (1972), „Što je to - filozofija?“, str. 10.
[92] Martin Heidegger, „Polazište zasnivanja metafizike“, iz *Kant i problem metafizike*, NIRO 'Mladost', Beograd, 1979, 15.
[93] „Poredbeni rječnik termina i izraza“, iz Martin Heidegger (1988), str. 499-504.

zofiju, koje on verifikuje i time postavlja kao povratak ili traganje ka 'prvom' i 'pravom' jeziku filozofije koji je prethodio prevođenju grčkih termina na latinski jezik, zapravo, mišljenju i pevanju koji izviru iz povezanosti grčkog čoveka sa *brujanjem* prirode:

> Dakako, ovo prevođenje grčkih imena na latinski jezik nipošto nije nedužan događaj, kakvim se on smatra još dandanas. Štoviše, iza prividno doslovnoga i tako očuvana prijevoda krije se jedno *pre*-vođenje grčkog iskustva u jednu drugu vrstu mišljenja. Rimsko mišljenje preuzima grčke riječi bez odgovarajućeg jednako-izvornog iskustva onoga što one kažu, bez grčke riječi. Bestemeljnost zapadnog mišljenja počinje ovim prevođenjem.[94]

Ali, ovaj pogled unazad u traganju za 'grčkim rečima', pogled koji treba da dođe do pouzdanosti 'reči' za filozofiju, nije tradicionalni prenos reči/vrednosti s kolena na koleno, već bitno moderni zahvat da se prošlost ili izvor ili poreklo postave kao projekt na način napora da se sama ta aktuelnost modernosti ospori i time u aktuelnosti izvede kao osporavanje. To je, svakako, onaj središnji i uzbuđujući paradoks Hajdegerove filozofije koja u namernoj antimodernosti konstituiše moć i hegemoniju modernog mišljenja.

Karakterističan primer izneverenja 'filozofske pouzdanosti' je filozofsko delo Fridriha Ničea. Niče je stekao izuzetnu poziciju 'modernog filozofa' pošto je u *pouzdanost filozofije* verovao i pošto ju je negovao, na primer, fascinantnim obnavljanjem pseudomitske slike antičkog sveta[95] kao napetosti između apolonijskog i dionizijskog *principa*. Njegov napor da dosegne idealitet tradicije koja će verifikovati filozofski govor postala je bitna odlika filozofskog pisma koje je izmicalo filozofiji-kao-nauci ka filozofiji-kao-književnosti. Filozofija Fridriha Ničea je usamljenički diskurs asimetričan produkcijama filozofske sistemske modernosti, u drugoj polovini XIX veka, ali i jedan od neobičnih temelja modernosti (individualizam, ironija, kritika, svest o artificijelnosti i o asimetrijama subjektivnosti i sveta u racionalnom poretku *metafizike*). Njegov diskurs inicira modernu filozofiju kao filozofiju prikazivanja retoričkih, epistemoloških i aksioloških granica i naprslina tradicionalne *ljubavi prema mudrosti*. Ničeova filozofska bol je *bol* neuzvraćene ljubavi koja je upućena mudrosti kao ishodištu svake filozofije. Jedan od velikih fantazama moderne, posebno autoreferencijalnih preispitivanja filozofskih granica, pitanje je kraja filozofije. Ali, kao što nikada nije bilo jedne filozofije tako nije bio mogući jedan *kraj* – postoji *mnoštvo krajeva*, *repova* ili *slepih ulica* koje je filozofska diskurzivnost proizvodila za sebe na mestima očekivanja (projektovanja i prevazilaženja) sopstvenog kraja ili, tek, uočenih kriza protokola i procedura filozofiranja. Kraj filozofije u XX veku je postao *moda* ili, blaže, *stil* (onaj pravi, jedini stil) njenog preživljavanja. Posle Ničea se filozofija ne misli kao univerzalna mudrost razumevanja unutar filozofije, već kao izvođenje mode ili stila prikazivanja filozofije kao delatne discipline i filozofa kao autora (hipo-

[94] Martin Heidegger, "Izvor umjetničkoga djela", iz Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti – Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 452.
[95] Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, Kultura, Beograd, 1960.

teze subjekta filozofije). U ekscesnom, često i tragičnom, hodu kroz aktuelnost koja je postajala savremenost, u XX veku se pokazalo da filozofija može postojati kao čin izvođenja kojim se *moda* ili *stil* realizuju. Kad god je filozofija XX veka bila vođena ka izvornoj mudrosti, razumevanju asimetrije subjekta i velikog spoljašnjeg Drugog ili univerzalnih zakona-principa sveta, društva, subjektivnosti ili racionalnosti ona je postajala utilitarna pragmatika političkog ili religioznog totalitarizma. Niče se tu pojavljuje kao simptom koji pokazuje na svom *krhkom telu mislećeg stvorenja* kako totalitet puca, kako se logocentrizam preobražava ili travestira u policentrizam, kako, ako smo u domenu estetike, svaka sklonost ka *Gesamtkunstwerku* postaje rad Ne-Celog (*Pas Tout* – lakanovski rečeno: "Nema seksualnog kontakta"[96]). Drugim rečima, i pored Ničeovog napora da ostane u središtu velike nemačke filozofske tradicije on je pokazuje kao ono što izmiče, ispada, nestaje i u čemu se tradicija kao kontinualno prenošenje prošlosti suočava sa prekidima unutar modernosti, gde nema jedinstvenog kriterijuma filozofske pouzdanosti. Fridrih Niče pažljivo čitaoce suočava sa odnosom nepouzdanosti modernog subjekta i zabrinutosti za modernog subjekta, čime filozofija još jednom otkriva problem 'govora u prvom licu'.

Nadežda Čačinović u eseju "Benjamin, pisac traktata"[97] uvodi i potencira koncept nepouzdanosti referirajući na pisanje nemačkog filozofa Valtera Benjamina:

> Nepouzdanost ovdje ne znači filozofijsku irelevantnost, već samo posljedicu ogoljelog, izravnog, nezaštićenog, čak bismo mogli reći i glupog hvatanja u koštac s onim s čim moraju izaći na kraj svi koji se na ovaj ili onaj način bave filozofijom: s iskustvom 'insuficijentnosti teorije u odnosu na svjetovnu višeznačnost i mnogostrukost fenomena', s iskustvom smrtonosnog zahvata uopćavanja, reduciranja, niveliranja što ga više ne štiti platonističko naslijeđe.[98]

U ovom instruktivnom komentaru se ukazuje na pitanja šta se dešava sa filozofijom kada se *filozofiranje* više ne poziva na jasno predočivu tradiciju grčkog (na primer, platonističkog) nasleđa, već na individualizirani i modernizovani govor filozofa usred mnogoznačnosti aktuelnog sveta? Ako se ovaj problem 'nepouzdanosti' postavi, tada se postavlja pitanje, od Benjamina do Vitgenštajna i od Ničea preko Hajdegera do Liotara, Deride, Fukoa ili Deleza o *drami direktnog preživljavanja*[99] velikih pitanja ili tema ili žanrova ili protokolarnih sklopova pojma i termina iz filozofskog nasleđa, pre svega, projektovanja filozofskog nasleđa kao verodostojnog porekla i prenosa vrednosti, smisla i značenja grče tradicije. Ali, tu, zaista, i počinje drama 'nepouzdanosti' i 'izneveravanja' onoga što je pretpostavljeno da je izvor i time uslov tradicije filozofije kao filozofije i tradicije kao uslova izvođenja protokola filozofskih procedura argumentacije. Ono što kod Benjamina ukazuje na 'nepouzdanost' jeste suočenje sa granicama filozofske *doxe* kao opšteg uverenja da je filozofija uobičajeno data na način

---

[96] Jacques Lacan (1985), „Pismo o ljubezni in duši", str. 63-74.
[97] Nadežda Čačinovič (2004), „Benjamin, pisac traktata", str. 95-98.
[98] Nadežda Čačinovič (2004), „Benjamin, pisac traktata", str. 95.
[99] Nadežda Čačinovič (2004), „Benjamin, pisac traktata", str. 95.

nauke kojim se poništava moć filozofije da prikazuje ili da dočara/sugeriše ili da provocira naše znanje u složenostima života. Benjamin je sasvim jasno pisao o ovom uobičajenom postavu filozofije-nauke naspram filozofije-prikazivanja, sugerisanja ili provociranja:

> Jedan odomaćeni nazor svrstao je filozofa isuviše blizu do naučnika, i to često kao minorniju pojavu. Kao da u zadaći filozofa nema mjesta za obzir prema predstavljanju. Pojam filozofskog stila oslobođen je paradoksalnosti. On ima svoje postulate. To su: umijeće izdvajanja nasuprot lancu dedukcije; istrajnost rasprave nasuprot gesti fragmenta; ponavljanje motiva nasuprot ravnom univerzalizmu; obilje sažetog pozitiviteta nasuprot negirajuće polemike.[100]

Benjamin postavlja filozofski diskurs kao zbirku pojedinačnih *lebdećih narativa* i njihovih funkcija kao primera za prikazivanje i sugerisanje kritičkog problema istorijske ili moderne subjektivnosti unutar kulture i društva. Na primer, Benjamin u spisu "Berlinsko djetinjstvo oko devetstote"[101] gradi sugestivni skup predstava, slika i prizivanja sećanja koji kao da vode ka dočaranoj, a ne tumačenoj, zamisli detinjstva i detinjstva u gradu. Odnos sugerisanja i tumačenja se pokazuje kao potencijalni presek. Naprotiv, u spisu "Istorijsko-filozofske teze"[102] ulazi se u *igru* izbegavanja konzistentnog filozofskog narativa posredstvom suočavanja fragmentarnih citata kao tragova 'od' drugog i komentara kao postavljanja ili izmicanja samog jastva (onog 'ja' koje govori) filozofa. Benjamin je ničeovski fragmentaran u usredsređenosti na važnost detalja izrečene, tj. prikazane misli. S druge strane, veoma je anti-ničeovski, jer je moderan u tu-prisutnosti i naspram svake neoklasičnosti prizivanja prošlosti. S treće strane, njegov metaforični jezik slika nije Hajdegerovo prizivanje 'izvornog jezika', već naprotiv poricanje univerzalnosti jezika i pokazivanje da svaki govorni subjekt mora stvoriti jezik, tj. žargon ili idiolekt, u tom trenutku i na tom mestu življenja. Na primer, u "Istorijsko-filozofskim tezama" on piše:

> Postoji Kleoova slika koja se zove *Angelus Novus*. Na njoj je prikazan anđeo koji izgleda kao da se namjerava udaljiti od nečega u što se zagledao. Oči su mu raskolačene, usta otvorena, a krila spremna da poleti. Anđeo povijesti mora izgledati tako. Lice je okrenuo prošlosti.. Tamo gdje mi vidimo lanac zbivanja on vidi jednu jedinu katastrofu, koja neprekidno gomila razvaline na razvaline i baca mu ih pred noge. Htio bi još ostati, probuditi mrtve i popraviti razvaljeno. No iz raja dopire vjetar koji se uhvatio u njegova krila, a tako je jak da ih anđeo više ne može sklopiti. Taj ga vjetar nezadrživo tjera u budućnost kojoj je okrenuo leđa, dok hrpa razvalina pred njim raste do nebesa. Ono što nazivamo

---

[100] Walter Benjamin, „Spoznajno kritički predgovor", iz *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989, str. 12.

[101] Walter Benjamin, „Berlinsko djetinstvo oko devetstote", iz *Uz kritiku sile – Eseji*, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1971, str. 85-99.

[102] Walter Benjamin (1971), „Povijesno-filozofijske teze", str. 25-34.

napretkom, taj je vjetar.[103]

Ono što je čudesno u ovom odlomku je kako marksistički, kritičko-materijalistički orijentisani filozof, modernističkom slikom zasnovanom na vidljivom govoru pikturalnih znakova, pokreće metafore evropske judeo-hrišćanske[104] sugestivne predočivosti, da bi pokazao i posredovao, a možda i proizveo, pojmovnu sliku modernističkog mišljenja o 'napretku'. Ovakav način pisanja/govora, koji ima mnogo toga zajedničkog sa diskursima proze, postavlja se u kritični odnos prema tradiciji filozofskog argumentovanja po uzoru na naučno izvođenje dokaza. Diskurs se izvodi kao neka vrsta prestupa ili postavljanja *filozofske nepouzdanosti* na mesto modernističkog filozofiranja.

Italijanski estetičar i filozof Đorđo Agamben nije filozof/teoretičar antifilozofskih pristupa, već upravo predani i akribični filološki orijentisani filozof koji na nekonzistentnim mapama hajdegerovskog čitanja, kritičke teorije i postlakanovske psihoanalize[105] pokazuje problem heterogenost, hibridnosti i diskontinualnosti[106] zapadne klasične grčke i rimske filozofske tradicije. U knjizi *Ideja proze*, koja je izvedena kao zbirka filozofskih sažetih narativa i citata, ostvaruje prividni prestup u odnosu na kritički filozofski rad tumačenja da bi pokazao da već jednom ponovljena nepouzdanost fragmentacije filozofskog narativa postaje nova ili drugačija filozofska pouzdanost. Ponovljena nepouzdanost fragmentarnog narativa – koja liči na Benjaminovo antifilozofsko pisanje na mestu filozofskog govora – kao da želi pokazati nešto drugo od moderne provokacije velike tradicije klasičnog filozofiranja kao traganja za mudrošću. Agamben sigurno i suvereno učenjački priziva evropsku filozofsku tradiciju *pripovedanja narativa sa poentom* kao projekciju iz prošlosti u nesigurnost sinhronijske uporednosti pojedinačnih i lokalizovanih malih govora o zastupanjima 'stvari' samog života (ljubavi, sreći, muzici, detinjstvu, slavi, smrti, pripovedanju itd.). Njegovi narativi su prestupi benjaminovskog prestupa i, zato, pokazuju ne samo lica već i naličja filozofije:

> Ideja šutnje
>
> U jednoj zbirci kasnoantičkih basni nalazi se ovaj apolog: "Među Atenjanima vladao je ovaj običaj. Tko je htio biti smatran filozofom trebao je dozvoliti da ga bičuju bez da ga previše štede i, ako bi strpljivo podnosio udarce, onda je mogao biti smatran filozofom. Jedan se čovek podvrgao šibanju i nakon što je šutke otrpio šibanje uskliknuo je: 'Posve sam, dakle, dostojan da me zovu filozofom!' Ali s pravom mu je bilo odgovoreno: 'Bio bi, da si samo šutio'".
>
> Ova priča poučava da filozofija zacijelo ima posla s iskustvom šutnje, ali da prihvaćanje ovog iskustva ni na koji način ne tvori identitet filozo-

---

[103] Walter Benjamin (1971), „9.", u „Povijesno-filozofijske teze", str. 29.

[104] Ne treba zaboraviti da Benjamin ovaj odlomak numerisan brojem 9. započinje citatom svog prijatelja jevrejskog učenjaka Gerharda Šolema.

[105] Giorgio Agamben, *Stanzas – Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Prerss, Minneapolis, 1993.

[106] Giorgio Agamben, *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford CA, 1999.

> fije. Ono je izloženo u šutnji apsolutno bez identiteta, podnosi lišenost imena bez da u tome pronađe vlastito ime. Šutnja nije njegova tajna riječ – prije njegova riječ savršeno šuti vlastitu šutnju.[107]

Agamben projektuje postavljene narative dijahronije zapadne filozofske i humanističke tradicije u diskurzivno polje sinhronijskih tragova i time ukazuje na logike diskontinuiteta koje su konstitutivne potvrde tradicije filozofiranja. Pokazuje se da tradicija filozofije nije ne-problematična tradicija, već tradicija 'vanrednih stanja'[108] koja istovremeno dovode u sumnju i utvrđuju filozofsku tradiciju i, svakako, u evropskom smislu istoriju filozofije. Za Agambena, ta istorija/tradicija je 'tekst' filozofskog čitanja koji je *događaj* ili prizivanje 'vanrednog stanja' ili 'kretanja'[109] koje čini potencijalnost 'mišljenja o' i 'mišljenja u'. Zato, Agamben – kao neko ko poznaje učenje teorijske psihoanalize Žaka Lakana – pouzdanost i nepouzdanost filozofije ne prepoznaje kao 'svojstva' mišljenja ili identifikovanja efekata mišljenja, već kao *građenje* koje se odigrava oko mesta sigurne neizvesnosti a to je *lakanovsko Realno*.

Filozofi, kao što su, Žan-Fransoa Liotar, Žak Derida, Mišel Fuko ili Žil Delez su u akademskim filozofskim krugovima dugo smatrani *nepouzdanim filozofima* i to u dvostrukosti značenja nepouzdanosti: 1) kao nepouzdani filozofi u odnosu na uobičajene žargone, teme i rešenja filozofske zapadne tradicije, te 2) kao nepouzdani filozofi u odnosu na institucionalna smeštanja *ne-samih* filozofskih praksi prema 'samoj filozofiji' u njenom idealnom tradicionalnom smislu. Ovi filozofi su zasnovali sasvim različite filozofske diskurse koji su izvan uobičajenog polja akademske filozofije, ali sa prepoznatljivim i naglašenim isticanjem da se ipak radi o filozofiji. Pojedina njihova dela[110] nisu bila formalno, protokolarno ili proceduralno slična s delima koja se po navici ili *kanonu* akademske filozofije pretpostavljaju za uzor filozofskih dela i izraza filozofskog diskursa. Koristili su se mogućnostima hibridnih diskursa, poližanrovskog pisma i konstruisanja 'pojedinačnih' nesistemskih problematizacija neuporedivih primera znanja, zastupanja znanja i tumačenja u rasponu od naučnog objašnjenja preko institucionalnih i kulturalnih interpretacija do tekstualne proizvodnje u specifičnim kulturalnim praksama. S druge strane, oni su i pisali dela koja su bila i eksplicitno postavljanje filozofije kao *kanonskih simptoma*[111]. Ova ambivalentnost se ukazuje kao potencijalnost poznomodernističkog preusmerenja sa 'same filozofije' kao idealnog i unutrašnjeg jedinstva u postavljanju problema, tema, narativa, protokola i procedura mišljenja na pitanja o izvođenju hibridnih filozofskih strategija o filozofiji i filozofskih taktika unutar ili, čak, izvan filozofije u samoj neprirodnoj prirodnosti pisma (*écriture*). Žak Derida je u jednom intervjuu taj primat pisma nad mišljenjem

---

[107] Giorgio Agamben, *Ideja proze*, AGM, Zagreb, 2004, str. 101.

[108] Walter Benjamin (1971), „8.", u „Povijesno-filozofijske teze", str. 28.

[109] Giorgio Agamben, „Movement", iz http://www.generation-online.org/p/fpagamben3.htm.

[110] Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip, Kapitalizam i šizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990; Mišel Fuko (1982); ili Jacques Derrida, *Sablasti Marxa – Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

[111] Jacques Derrida, "O pravu na filozofiju", *Treći program* br. 40, Zagreb, 1993, str. 61-87; Mišel Fuko (1998), ili Žil Delez, Feliks Gatari (1995).

istakao na uzoran način:

> Veza pisma sa jezikom je 'površinska', 'veštačka'. Nekom 'nastranošću' pismo, koje bi moralo biti samo 'slika', 'uzurpira glavnu ulogu' i 'prirodni odnos je preokrenut'. Pismo je 'zamka', njegovo delovanje je 'pokvareno' i 'tiransko', njegova nedela su čudovišnosti, 'teratološki slučajevi', 'lingvistika ih mora izložiti na posmatranje u posebnu komoru'.[112]

Filozofija, zato, nije kolekcija misli ili zastupnika mišljenja, već je kolekcija *tragova.* I tu se, po Deridi, proizvodi *novi pojam pisma. Novi pojam pisma* je određen zamislima razlike i razlučivanja tragova u igri jezika. Igra razlika pretpostavlja sinteze i upućivanja koja zabranjuju da u bilo kom trenutku, u bilo kom smislu, neki *jednostavni* elemenat bude po sebi *prisutan* i da upućuje na sebe samog. Derida je sasvim eksplicitan kada izriče da *bilo da je reč o poretku usmenog ili pisanog govora, nijedan element ne može funkcionisati kao znak a da ne upućuje na neki drugi element koji sam nije naprosto prisutan.*[113] Svaki 'element' se izgrađuje od tragova drugih elemenata lanca ili sistema. Ulančavanje, to tkivo, jeste *tekst* koji se proizvodi samo u transformisanju nekog drugog teksta. Filozofija se može videti kao praksa tekstualnih odnosa koji nisu jednostavne slike misli, već jesu veštačke konstrukcije koje anticipiraju i sugerišu potencijalnost za misli/mišljenja. Preusmeravanje pažnje sa *filozofije kao mišljenja* na *filozofiju kao pismo* može se razumeti kao zahtev za dekonstrukcijom stabilne arhitekture zapadne filozofije. Derida je o pojmu 'dekonstrukcija' pisao:

> Kada sam izabrao ovu reč, ili kada mi se ona sama nametnula – verujem da je to bilo u delu *O gramatologiji*[114] – mislim da u njoj nisu prepoznali središnju ulogu u diskursu koji me je tada interesovao. Između ostalog, želeo sam da prevedem i prilagodim za svoje potrebe hajdegerovsku reč *Destruktion* ili *Abbau.* Obe su u ovome kontekstu označavale jednu operaciju koja se odnosila na strukturu ili tradicionalnu arhitekturu temeljnih pojmova ontologije, ili zapadne metafizike. Ali u francuskom jeziku 'destrukcija' je podrazumevala jedan suviše očigledan nihilizam, jednu negativnu redukciju, koja je možda bliže ničeanskom 'razaranju', nego hajdegerovskom tumačenju, ili tipu čitanja koji sam predlagao; dakle ja sam je stoga proširio.[115]

Reč 'dekonstrukcija', koncept 'dekonstrukcija' i otvoreni protokol filozofskih intervencija 'dekonstrukcija' nije svodljiv na jednu pouzdanu metodu ili identifikaciju 'S je P', već je postavljena kao višeznačni protokol ograničavanja idealnih protokola ontologije.[116] Pokazuje se kako reč *dekonstrukcija* u filozofskom pismu zrcali zamisao gramatičke dekonstrukcije, tj. unošenja poremećaja u konstrukciju jedne rečenice.

---

[112] Jacques Derrida, „Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Krsitevom)", iz *Razgovori,* Književna Zajednica, Novi Sad, 1993, str. 24.

[113] Jacques Derrida (1993), „Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Krsitevom)", str. 25.

[114] Jacques Derrida (1976).

[115] Žak Derida, „Pismo japanskom prijatelju", *Letopis Matice srpske* knj. 435 sv. 2, Novi Sad, 1985, str. 210-211.

[116] Žak Derida (1985), str. 214.

Reč je o filozofskom pismu unošenja poremećaja u konstrukciju ili arhitekturu jednog filozofskog koncepta, sistema koncepata ili tekstova. Dekonstrukcija, zato, nije metod ili 'zadovoljavajuća reč'[117] o filozofskom činjenju, već pre neodređeni protokol unošenja poremećaja u očekivani red ili u očekivanu samorazumljivosti pouzdanosti filozofske misli. Uneti poremećaj nije aktivni čin ili delatnost, tj. kritička intervencija, već, često, pasivno[118] prepuštanje dejstvu filozofskog pisma na poremećaj koji se tek tim dejstvom može preobraziti u intervenciju, tj. aktivni učinak na zadati filozofski problem. Deridina filozofija dekonstrukcije se, zato, ne postavlja kao sumnja u metafiziku, ontologiju ili filozofiju pouzdanosti, već se pokazuje kao prividno pasivna ponuda poremećaja u pismu filozofskog teksta, što znači, blagog relativizovanja svake ili tek nekih odnosa centra i margina[119], odnosno, predloga i skrivanja, u svakom tekstu. Pomeranje pažnje na potencijalnosti predočivosti i skrivenosti pisma i, zatim, teksta su vodile ka problematizovanju pisma kao *poligona* ispitivanja i provociranja 'ontologije' shvaćene kao protokola o *onome što prethodi pismu*:

> Ništa – nikakvo prisutno i ne-razlučeno bivstvujuće – ne prethodi razluci i prostiranju. Nema subjekta koji bi bio pokretač, tvorac ili gospodar razluke i pred kojeg bi ona slučajno i empirijski iskrsla. Subjektivnost – kao i objektivnost – jeste učinak razluke, učinak upisan u sistem razluke. Zato *u* iz 'razl*u*ke'[120] podseća i na to da je prostiranje *tempiranje*, obilzak, zadrška, kojim su zrenje, opažanje, trošenje, jednom rečju odnos prema prisutnom, prema nekom *bivstvujućem*, uvek *razlučeni*. Razlučeni zbog samog načela razlike koje traži da element funkcioniše i označava, uzima ili dobija 'smisao' samo time što upućuje na neki drugi, prošli ili budući, element. Taj ekonomski aspekt razluke, koji upliće izvesni – nesvesni – račun u polje sila, neodvojiv je od usko semiotičkog aspekta. On potvrđuje da subjekt, i to najpre svesni i govorni subjekt, zavisi od sistema razlika i od kretanja razluke, da nije prisutan, pogotovu ne sebi prisutan, pre razluke, da se u njoj izgrađuje samo time što se deli, što se prostire, što 'tempira', što se odgađa, i da, kako je govorio Saussure 'jezik /koji se sastoji od samih razlika/ nije funkcija govornog subjekta'.[121]

Derida je ukazao da subjekt pisma nije suvereni individuum izvan pisma. Subjekt pisma jeste sistem odnosa među slojevima mističkog, psihe, društva i sveta.[122] I jedna namerna ili nenamerna posledica njegovog okreta ka problemu pisanja i tekstualnosti je naglašeni interes za književnost koji je označio višestrukost suočavanja filozofskog i književnog pisma. Književnost za filozofiju je istovremeno i ono što filozofija mora

[117] Žak Derida (1985), str. 212.
[118] Žak Derida (1985), str. 213.
[119] Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.
[120] Na francuskom reč 'razluka' je Deridina kovanica *différAnce* nastala iz reči *différence* (razlika) zamenom slova 'e' sa slovom 'A'. Prevodilac pravi analogiju između francuskih i srskih/hrvatskih reči *razlika* i *razluka* pa ukazuje na promenu slova 'i' u slovo 'u'.
[121] Jacques Derrida (1993), „Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Krsitevom)", str. 27-28.
[122] Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing", iz *Writing and Difference*, Routledge, London, 2002, str. 285.

odbaciti da bi se postavila kao autonomno područje filozofije, tj. književnost je ono nasuprot čega se filozofija određuje, ali i mesto fascinacije.[123] Književnost se pretpostavlja kao *privilegovani prolaz* u pismo, kao pristup koji bitno utiče na filozofiju, nauke, politiku, psihoanalizu itd. Time se protokolarno povezuju filozofija i književnost. Sa strane filozofije, odnos prema književnosti omogućava unošenje *poremećaja* u arhitekturu filozofske autonomije, a sa stanovišta književnosti, ukazuje se da se iz književnog pisma može izvesti teorijski diskurs koji je u složenom odnosu opiranja neupitnim metarazinama filozofije. Na primer, teoretičar književnosti Pol de Man izgovora sa pravom da filozofija više nema 'prava' na umetnost, posebno književnost. Dolazi do zamene filozofije – sveobuhvatnog sistemskog i normativnog mišljenja koje mora izreći sve na istinit i konzistentan način – sa instrumentalizmom i performativnošću pojedinačne teorije. Uputni de Manovi iskazi su izrečeni, na primer, u spisu "Opiranje teoriji"[124]. Karakteristična su ona mesta koja uvode novi pojam teorije, *teorije posle filozofije*:

> Sigurno je da dominirajuća strujanja u severno-američkoj književnoj kritici pre šezdesetih godina ovog veka nisu bila nesklona teoriji, ako se pod teorijom podrazumeva zasnivanje književne egzegeze i kritičko procenjivanje vrednosti u sistemu koji je imao neku pojmovnu opštost. Čak su i oni književni kritičari koji su se najviše oslanjali na intuiciju i iskustvo i koji su bili teorijski inferiorni koristili minimalan skup pojmova (ton, organska forma, aluzija, tradicija, istorijska situacija, itd) od nekog bar opšteg značaja. U nekoliko drugih slučajeva zanimanje za teoriju je javno branjeno i praktikovano. Metodologija koju su mnogi delili i više ili manje otvoreno proklamovali povezuje nekoliko tako važnih knjiga ovog perioda kao što su: *Razumevanje poezije* Bruksa i Vorena, *Teorija književnosti* Veleka i Vorena i *Polje svetlosti* Ruben Brouvera, ili neka teorijski orijentisana dela kao što su: *Ogledalo i svetiljka*, *Jezik kao gest* i *Verbalna ikona*.
>
> Ipak, s mogućim izuzetkom Keneta Berka i, u izvesnom pogledu, Nortropa Fraja, nijedan od ovih autora ne bi sebe smatrao teoretičarem u smislu koji je ovaj pojam dobio u godinama posle šezdesete, niti su njihova dela izazvala tako jake reakcije, pozitivne ili negativne, kao što je bio slučaj sa delima kasnijih teoretičara. (...)
>
> Za teoriju književnosti se može reći da nastaje onda kada se pristup književnim tekstovima više ne zasniva na ne-lingvističkim, to jest istorijskim i estetičkim razmatranjima, ili, blaže rečeno, kada predmet diskusije nije više značenje ili vrednost, već modaliteti stvaranja i recepcije (značenja i vrednosti) koji prethode njihovom ustanovljenju – implicitno je da je samo ustanovljenje dovoljno problematično da zahteva

[123] Jacques Derrida, „Time of a Thesis: punctuations", iz Alan Montefiore (ed), *Philosophy in France Today*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 1983, str. 37-38.
[124] Pol de Man, "Opiranje teoriji", *Letopis Matice srpske* knj. 435 i sv. 5, Novi Sad, maj 1985, str. 752-771.

autonomnu disciplinu u kritičkom istraživanju, kako bi se razmotrile njegove mogućnosti i status.
Istorija književnosti je, čak i onda kad se razmatra najdalje od suvoparnosti pozitivističkog istorizma, još uvek istorija razumevanja čije se mogućnosti uzimaju zdravo za gotovo. Pitanje odnosa između estetike i značenja postalo je složenije otkad je estetika bila očigledno prinuđena da se više bavi *efektom* značenja nego njegovim sadržajem *per se*. Estetika je, u stvari, još od svojih prvih početaka neposredno pre Kanta i kod Kanta, fenomenalizam jednog procesa značenja i razumevanja, a možda je naivna po tome što postulira (na šta ukazuje i samo njeno ime) fenomenologiju umetnosti i književnosti koja bi lako mogla da bude i njen rezultat. Estetika je više deo opšteg filozofskog sistema nego posebna teorija. U filozofskoj tradiciji 19. veka Ničeov izazov sistemima kakve su izgradili Kant, Hegel i njihovi naslednici bio je samo jedan oblik opšteg pitanja filozofije. Ničeova kritika metafizike uključuje i kritiku estetike, ili polazi od nje, a isto se može tvrditi i za Hajdegera. Invokacija ovih uglednih imena iz istorije filozofije ne treba ipak da znači da je današnji razvoj teorije književnosti nusproizvod širih filozofskih teorija. Direktna veza između filozofije i teorije književnosti može da postoji u nekim retkim slučajevima. Češće se, međutim, dešava da je savremena teorija književnosti relativno samostalna verzija pitanja koja se takođe, ali u drugačijem kontekstu, rešavaju u filozofiji, iako ne obavezno u jasnijem i strože definisanom obliku. Filozofija nije kao što bi želela da veruje, ni u Engleskoj, ni na Kontinentu, oslobođena tradicionalnih kalupa, a istaknuto, iako nikad dominantno mesto estetike među glavnim komponentama sistema je konstitutivni deo istog sistema. Zbog toga nas ne iznenađuje što savremena teorija književnosti nastaje van filozofije i što ponekad svesno ustaje protiv tereta filozofske tradicije. Teorija književnosti je do sada već mogla da postane legitimni deo filozofije, ali se ona ne može asimilovati u filozofiju, ni praktično ni teorijski. Ona sadrži jedan neizbežno pragmatičan moment koji je, kao teoriju, sigurno slabi, ali joj zato pruža element nepredvidljivosti koji je čini crnom ovcom u ozbiljnoj igri teorijskih disciplina.[125]

De Manovo *pravo na teoriju*, koje duguje *transgresiji* poststrukturalizma u odnosu na filozofsko mišljenje kao nadređeni 'registar', vodi materijalnim 'aparatusima' pisma/pisanja koji pružaju otpor neupitnim i opštevažećim simboličkim registrima kulture i filozofskog predočavanja 'mišljenja o ...' književnosti, umetnosti, modi, dosadi, hrani, zatvoru, ludnici, seksu ili bilo čemu drugom. Ukazuje se na transgresiju, u smislu prestupa ili pomaka od mišljenja metafizike ili filozofije unutar institucija i disciplina filozofije ka posebnim 'tekstualnim produkcijama' unutar nauka i teorija o književnosti,

[125] Pol de Man (1985), str. 753-754.

kulturi i društvu. To je pomak od centrirane *životne aktivnosti filozofa* unutar filozofije ka intertekstualnom predočavanju teksta unutar konteksta koji je od nanosa tekstova ili tragova tekstova. De Man diskusiju vodi od simboličkog efekta dela, tj. efekta-teksta, ka materijalnosti uzgloblјavanja teksta i od završenosti zgotovljenog dela kao celine ka procesu, na primer, pisanja i čitanja. Ali, upravo Žak Derida – koji je *krivac*[126] za *demanovski rez* u odnosu na filozofiju, kao i za druge dekonstrukcije filozofske estetike i same filozofije – u jednom trenutku počinje da se pita o *pravu na filozofiju* ili o tome kako *pravo krenuti ka* filozofiji:

> Zamislite da netko, možda baš vi, izgubi strpljenje i razljuti se: kada ćete prestati okolišati oko filozofije kao mačak oko vruće kaše? Zašto, umjesto o filozofiji samoj, koja pripada svima i zanima sve, zašto se zadovoljavate razmatranjem filozofskih institucija? uvjeta društveno-političkih mogućnosti filozofske poduke i istraživanja? svih pravosudnih protokola neophodnih za konačni pristup filozofiji? Idite pravo na filozofiju! Pravo na filozofiju!

i

> Ako filozofija nije ni 'prirodna' ni 'institucionalna', ako ne govori samo jednim izvornim jezikom, ali, isto tako, ni svim jezicima, ni znakovnim sustavom konstruiranim u tu svrhu, da li onda u ime filozofije još pokušavamo misliti (i 'djelovati') iznad tih suprotnosti, a da ih ne diskvalificiramo kao takve? Imamo li pravo misliti filozofiju koja se postavlja iznad filozofije? S pravom koje se doima kao da ga sama sebi daje, i to u pravom smislu riječi, ne prekoračuje li filozofija instancu koja je strogo određena kao juridička? Na koju filozofiju, na koje pravo, na koji zakon (*nomos*) se pozivao Sokrat kada je prosvjedovao, kako nam kazuje Diogen Leartije, protiv Lisijine apologije?[127]

Ko može *krenuti pravo na* filozofiju, kada se pojavljuje *krivudava poljska staza* za koju ne znam(o) kuda vodi, kada se muha bezuspešno bori da pronađe izlaz iz flaše, kada se misao gubi iz teksta koji je ruševina nasipa/rasipa reči odvojenog od misli? Kao da filozofija ne može bez *posrednih poteza* i *zastupnika* u odnosu na ono što 'traži' i 'pronalazi': književnost, muziku, slikarstvo ili bilo šta drugo: modu, svakodnevicu, dosadu, hranu, seks, zatvor, ludnicu, zabavu, usamljenost itd? Da bi filozofija krenula pravo na 'nešto', morala bi da sprovede mnoštvo revizija prava na filozofiju protokolima, tj. razlikama i razlukama protokola:

a) Igre[128]: odbijanja naučne funkcije u ime arbitrarne kombinatorike mogućnosti u životnoj aktivnosti,

---

126 Potrebno napraviti razliku između *Deride filozofa* i *de Mana teoretičara književnosti*. O odnosu Deride i de Mana, na primer, videti: Novica Milić, "B. Žak Derida" i "C. Pol de Man", iz *ABC dekonstrukcije*, Narodna knjiga i Alfa, Beograd, 1997, str. 18-46 i 47-67.

127 Jacques Derrida (1993), "O pravu na filozofiju", str. 62 i 65.

128 Jacques Derrida, „Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti", iz Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 208-222.

b) Retorike[129]: ukaizvanje na veštinu raspoređivanja višeslojnih tragova-figura: obrta simbola u metaforu i metafore u alegorije *predočavanja nepredočivog*, i

c) Same Filozofije[130]: mišljenja u otklonu od pisma ili mišljenja u odslikavanju u pismu ili mišljenja koje postaje 'sećanje' pisma (nasipanje, nanošenje i naslojavanje brisanih tragova) na ono što je izvan njega.

Može se zaključiti da Žak Derida dilemu 'ili pouzdanost ili nepouzdanost filozofije' razrešava ukazujući da je odnos *pouzdanosti* ili *nepouzdanosti* strateški i taktički zahtev sa posledicama, a ne zatečeno ili postignuto *stanje filozofije*. Jer, filozofija nije stanje duha/uma, već neprestano razlučivanje tragova upisa: pisanja i čitanja[131].

Jirgen Habermas je izveo kritiku filozofske nepouzdanosti ukazujući na Deridino narušavanje žanrovskih razlika između filozofije i književnosti, tj. decentriranja i relativizovanja filozofije koja se pretpostavlja po uzoru na naučne situiranosti. Derida, po Habermasu, radi na demonstrativnom pokazivanju i otklanjanju *ontološkog skeleta* koji je filozofija izgradila tokom subjektivno centrirane umske povesti. Njegova 'optužba' upućena dekonstrukciji je u tome što *ona* ne pristupa svom problemu analitički u smislu identifikovanja skrivenih pretpostavki ili implikacija. Derida postupa kritičko-stilski, iščitavajući iz retoričkog viška značenja književnih slojeva teksta koji primarno nije mišljen kao književni tekst, već kao filozofski-naučni govor. Habermas smatra da ovakvim postupkom filozofski ili naučni tekstovi, na primer, Sosira, Rusoa ili Huserla bivaju prikazani na drugačiji način nego što su njihovi autori nameravali. Zahvaljujući naglašavanju retoričkog sadržaja, njihovi tekstovi počinju da protivureče onom što iskazuju, na primer, eksplicitno utvrđenom primatu značenja naspram znaka, glasa naspram pisma, očigledno datog i neposredno prisutnog naspram zamenjujućeg i odgođenog ili odgađajućeg. Habermas kritiku jasno eksplicira u sledećem odlomku:

> No, kada bi se pritom filozofski (ili znanstveni) tekst samo *zatuđio* u prividno literarni, dekonstruiranje bi ostalo proizvoljnim aktom. Heideggerov cilj da iznutra razori metafizičke forme mišljenja Derrida može postići pomoću bitno retoričkog postupka samo onda ako je filozofski tekst *uistinu* literarni tekst – ako se može pokazati da se pri bližem posmatranju raspada rodna razlika između filozofije i književnosti. Ovo se treba dokazati putem dekonstrukcije same; na svakom se slučaju iznova pokazuje nemogućnost da se jezici filozofije i znanosti tako specijaliziraju u kognitivne svrhe da, očišćeni od svega metaforičkog i puko retoričkog, budu bez ikakvih literarnih primjesa. U dekonstruktivnoj se praksi pokazuje slabost rodne razlike između filozofije i književnosti; na kraju sve rodne razlike tonu u jedan sklop koji ih sve obuhvaća. Hipostazirajući, Derrida govori o 'općem tekstu'. Preostaje pismo koje piše samoga sebe kao medij u kojemu je svaki tekst preplet sa svim drugim. Svaki je poje-

[129] Paul de Man, „Semiologija i retorika", iz Miroslav Beker (1999), str. 250-262.

[130] Jacques Derrida, *Eyes of the University: Right to Philosophy (Meridian Crossing Aesthetics)*, Stanford University Press, Stanford CA, 2004.

[131] Novica Milić, *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.

> dini tekst, svaka posebna vrsta već izgubila svoju autonomiju u jednom sveobuhvatnom kontekstu i u jednom zbivanju spontanog tekstualnog proizvođenja, zbivanju koje se ne može kontrolirati prije nego li se uopće pojavi. U tome se temelji prednost retorike koja se bavi kvalitetima tekstova uopće pred logikom kao sistemom pravila kojemu su na isključujući način podložni samo određeni tipovi diskursa obavezni na argumentaciju.[132]

Deridin odgovor na Habermasove komentare je nedvosmisleno bio usmeren na potenciranje složenosti i višestrukosti granice i graničnog između filozofije i književnosti. U jednom inetrvjuu je dao sledeći komentar:

> Pokušavao sam da mislim preko ovih tradicionalnih razlikovanja između filozofije i književnosti. Ja radim na ovoj granici. (...) Spone između filozofije i književnosti su mnogo složenije nego što ljudi koji mi se suprotstavljaju izgleda da veruju.[133]

Kako to ukazuje Volfgang Velš[134], polemika između Habermasa i Deride se uspostavila na pitanju: da li je moguće pokazati i dokazati čvrste granice između filozofije i estetike. Po Velšu, tradicija filozofije više nije neupitna:

> Ako sam u pravu u vezi onoga što naslov sugeriše („A due revision?"), ova plesnjiva tradicija je u međuvremenu postala upitna i manjkava. Estetsko ne bi trebalo da bude samo slučajni i spoljašnji dodatak mišljenju – kao ornamentacija ili nekakva ispomoć, kao što se može (za potrebe izlaganja, za zahteve jasnoće, sa obrazovne svrhe itd) ponekad želeti – već pre, estetski elementi trebalo bi da pripadaju *jezgru* filozofije, trebalo bi da budu inherentni u njoj. Tada, međutim, jedan aksiom bi trebalo zaista da padne: tradicionalno filozofski, u stvari osnovno zapadni, model je zastareo.[135]

Ovim, Velš poziva na reviziju filozofije prema estetskim zahtevima. Njegova teza je da estetska svojstva određuju savremeni pojam istine i da su ta svojstva bitna i za tradicionalni pojam istine, mada to u tadašnjoj filozofiji nije želelo da se prizna. Na ovako postavljenoj platformi revizije filozofije ispituju se protokoli onoga što se po Velšu naziva *epistemološka estetizacija*. Epistemološka estetizacija imenuje raspravu znanja i istine u odnosu na estetski orijentisane filozofske procedure. S te platforme Velš je ponudio diskusiju Kantove sistemske filozofije, Baumgartenovo izvođenje estetike kao epistemologije nižeg znanja, Ničeovih prezentacija estetsko-fikcionalnog karaktera znanja i realnosti, kao i specifične diskusije filozofije nauke, hermeneutike, analitičke filozofije, istorije nauke, naučnih praksi, i Vitgenštajnovog konstituisanja

---

[132] Jürgen Habermas, „Eskurs o niveliranju rodne razlike između filozofije i književnosti", iz *Filozofski diskurs moderne – dvanaest predavanja*, Globus, Zagreb, 1988, str. 179-180.

[133] Intervju sa Jacquesom Derridom, iz Florian Rötzer (ed), *Französische Philosophen im Gespräch*, Boer, Munich, 1986, str. 67-87.

[134] Wolfgang Welsch, „A die revision?", u „Basic Aesthetics Features in Contemporary Thinking", iz *Undoing Aesthetics*, SAGE Publications, London, 1997, str. 33-34.

[135] Wolfgang Welsch (1997), „A die revision?", str. 33.

filozofije običnog jezika kao oblika istraživanja estetskih građenja 'jezičkih igara' unutar svakodnevice.[136]

Još jedan primer. Žan Fransoa Liotar je postavio više bitnih i kritičnih problematizacija filozofije kao metajezika ili univerzalnog sistema ukazujući na kritiku legitimnosti metajezika, razrađujući problem filozofskog *raskola* i *ukazujući* na poližanrovsku dimenziju pojedinačnog 'neuniverzalnog' govora na mestu filozofskih klišea za zastupanje opštosti. Liotar je kriterijum filozofske promene statusa pristupa znanju 'prepoznao' i, zatim, redefinisao kao spoljašnji kulturalni kriterijum, a ne unutrašnji imanentni kriterijum same filozofske dinamike predočavanja znanja:

> Naša je radna hipoteza da znanje menja status u isto vreme kada društva ulaze u takozvano postindustrijsko doba, a kulture u takozvano postmoderno doba.[137]

Filozofski protokoli i procedure nisu prihvaćeni kao univerzalni ili trans-subjektivni, transistorijski i transgeografski, već su karakteristično određeni specifičnom epohom i društveno-kulturalnim kontekstom. Legitimnost filozofskog diskursa je uslovljena tipom društva i kulturue u kome se taj diskurs izvodi. Legitimnost je pojedinačna funkcija specifičnog konteksta. Ako je tako, tada je pitanje o uspostavljanju filozofskog protokola i izvođenja procedura, dato kao pitanje o *politici izvođenja znanja* unutar specifičnih kulturalnih konteksta, a ne o metodu predočavanja opštevažećeg istinitog znanja za samu filozofiju. Liotar kritiku očekivanog filozofskog univerzalizma kao uslova pouzdanosti filozofskih protokola i procedura razrađuje u knjizi *Raskol*, gde izvodi razliku između spora i raskola (*différend*):

> Za razliku od spora, raskol bi bio takav slučaj rasprave između (najmanje) dve strane koji ne bi mogao pravedno da se razreši, jer nedostaje pravilo rasuđivanja primenljivo na obe argumentacije. To što je jedna argumentacija legitimna, ne znači da druga nije. Ako bismo, međutim, isto pravilo rasuđivanja primenili na obe, da bismo njihov raskol razrešili kao da je u pitanju spor, jedna od njih (najmanje, a obe ako nijedna ne dopušta to pravilo) pretrpela bi nepravdu. Šteta proističe iz nepoštovanja pravila određene vrste govora i može se ispraviti ako se poštuju ta pravila. Nepravda proističe iz činjenice da pravila određene vrste govora po kojima se rasuđuje nisu pravila one vrste, ili onih vrsta, govora o kojem, ili o kojima se rasuđuje.[138]

Svaka 'argumentacija', tj. protokol sa procedurom, pretpostavlja se kao jedna moguća *jezička igra*, čija se javna i privatna pravila razlikuju od pravila drugih *jezičkih igara*. Svet se ne vidi kao jedinstveni i jednorodni prostor, već kao *mapa* neupredivih *jezičkih igara* čija su uramljenja nepremostive i nerazrešive granice. Pojednostavljeno: u savre-

---

[136] Wolfgang Welsch (1997), „Epistemological aestheticization", u „Basic Aesthetics Features in Contemporary Thinking", str. 38-50.

[137] Žan-Fransoa Liotar, "Područje: znanje u informatizovanim društvima", iz *Postmoderno stanje*, IP Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988, str. 8.

[138] Žan-Fransoa Liotar, „Naslov", u „Glosar", iz *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991, str. 5.

menom svetu su istovremeno moguće slikarske prakse zasnovane na apstraktnom i na figurativnom komponovanju pikturalne plohe i ne postavlja se pitanje koja je praksa legitimna a koja ne. U savremenom svetu izvesne kompozitorske prakse su zasnovane na tonalnoj, a izvesne na atonalnoj, odnosno izvesne i na tonalnoj i na atonalnoj koncepciji muzike. Postoje društva kod kojih se dozvoljava samo heteroseksualni monogamni brak, te društva u kojima se dozvoljava heteroseksualni poligamni brak i društva u kojima se dozvoljavaju heteroseksualni i homoseksualni brakovi. U velikim gradovima Zapada, danas, postoje zatvoreni svetovi različitih i nekomunicirajućih kultura, na primer, portorikanske, crnačke, irske, jevrejske, arapske, kineske, protestantske, ruske, kurdistanske, jermenske, srpske itd. zajednice u Njujorku ili San Francisku. Ova koncepcija radikalnog pluralizma koja proističe iz Liotarove kritike neupitne ili po-sebi-prihvatljive legitimnosti metajezika ili univerzalnih meta-pravila je ona koja je poistovećena sa razumevanjem i definisanjem postmodernog društva i kulture. Volfgang Velš na sledeći način opisuje i tumači protokol Liotarove postmoderne:

> Svršetak je te velike pripovjesti mogućnost višestrukosti ograničenih i heterogenih jezičkih igara odnosno djelatnih formi i načina života. Prilagođavanje ovoj mnogostrukosti, uknjiženje mnogostrukosti kao šanse i dobitka, sačinjava postmodernu u postmodernoj svijesti. Stoga Lyotard naglašava višestrukost i neusmjerljivost jezičkih igara (pri čemu pojam *jezička igra* uključuje načine djelovanja i životne forme). Njemu je stalo do izgradnje diverziteta, koji se više ne bi mogao usklađivati preko generalističkih strategija jedinstva, nego bi nastao kao izvorna višestrukost koja se, kao takva, imade i prepoznati. Razumijevanje i konsenzus postoje samo unutar jezičkih igara, izvan njih ne. Ne postoji nikakav jezik koji ih sve obuhvaća, niti postoji ikakav govornik koji njima svima vlada. Jezičke su igre polimorfno diverzne, u tome leži njihova snaga i u tome im treba pomoći.[139]

Liotarova sumnja u apstraktno i univerzalno predočavanje *samog filozofskog* vodi ka oblikovanju spoljašnje teorije za predočavanje filozofije kao slučaja različitih jezičkih igara ili slučaja unutar jezičkih igara filozofije. Time se *sama filozofska pouzdanost* koja je bazirana na protokolu jedne tradicije i konzistentnosti metode nad metodama zamenjuje konceptom koji put ka filozofskoj pouzdanosti vidi u mapiranju heterogenih i hibridnih filozofskih pouzdanosti koje su međusobno u raskolu. Ako je tako, tada nema filozofije kao velike i sveobuhvatne istorije i tradicije koja se kontinualno menja ili prenosi kroz kritičku nadgradnju. Tada se govori o sinhronijskoj mapi u koju se smeštaju dijahronijske i sinhronijske *jezičke igre filozofije*. Neuporedive jezičke igre filozofije se ukazuju u pojedinačnoj nespremnosti da na nesigurnoj platformi predočavanja izgrade opšte ili, čak, univerzalne odgovore na velika i najveća pitanja. Zato, Liotarova filozofija raskola i filozofija postmoderne nije jednostavno predla-

[139] Wolfgang Welsch, „Postmoderna u filozofiji: Jean-François Lyotard“, u „Posmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma“, iz Peter Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, AC, Zagreb, 1993, str. 24.

ganje neodgovorne ili, čak, subverzivne parole *epistemološkog anarhizma*[140] 'sve prolazi' (*anything goes*) u ime filozofske i teorijske nepouzdanosti i prevratničkog ekscesa koji treba da problemski 'traumatizuje' pouzdane sisteme filozofske i naučne moći. Naprotiv, reč je o pokušaju da se pokaže da za filozofiju nema jednog *pouzdanog ključa*, tj. protokola tumačenja, već da je reč, ipak, o mnoštvu *otključavanja*: neuporedivih okreta u 'bravama', mnogim bravama istine. Liotara je koncept pluralnosti vodio od metaforizacije filozofije idealitetima o pouzdanosti u naukama ka metaforizaciji pluralnosti u nepouzdanostima i mnogostrukostima savremene umetnosti. Za razliku od Deride, koji je posredstvom pisma ukazivao na privilegovanost književnosti za filozofiju, Liotar je koncepte, institucije i fenomene savremene ekspanzivne i hibridne vizuelne umetnosti video i pretpostavio kao uzor za metaforizaciju protokola filozofije. Time je filozofija zadobila *ruho* hibridne, a to često znači kolažno-montažne iPolizanrovske prakse indeksiranja i predočavanja različitih i raskolničkih umetničkih, kulturalnih, društvenih, političkih i filozofskih znanja.[141]

Karakteristično traganje za 'pouzdanim znanjem' je nastalo, kritikom velikih interpretativnih i normativnih sistema filozofije u ime teorija koje će pouzdanost razvijati u odnosu na specifične istorijske ili aktuelne protokole znanja i njihovih tematizacija. Pored Ničeovog uzora kao filozofa *bez sistema*, ukazuju se i primeri marginalnih ili netipičnih francuskih mislioca/učenjaka i pisaca koji su tragali za malim ili ličnim ili marginalnim ili lokalnim transgresivnim diskursom unutar velikih tema zapadnog sveta od doba prosvećenosti naovamo: Markiz de Sad, Žorž Bataj[142], Gaston Bašlar[143], Pjer Klosovski[144] idr. Fuko je zasnovao istraživanja istorijskog znanja o onome što ljudi čine i o načinima kako to čine u specifičnom istorijskom kontekstu. Njegova istorijsko-kritička istraživanja su osobena po tome što su uvek okrenuta jednom lokalizovanom materijalu, jednoj epohi, jednom korpusu praksi i određenom diskursu sa odgovarajućim institucionalnim okvirima. Njegova istraživanja bila su usmerena na lociranje, opisivanje i tumačenje 'opštosti' koja se da prepoznati u pojedinačnosti odnosa, prakse, institucije i diskursa:

> Proučavanje (modusa) *problematizacije* (to jest onoga što nije ni antropološka konstanta, ni hronološka varijacija), jeste, dakle, način da se, u njihovom naročitom istorijskom obliku, postave pitanja od opšte važnosti.[145]

To nije velika meta- ili trans-opštost, već uporediva opštost diskursa i diskurzivnih prezentacija odnosa između razuma i ludila, bolesti i zdravlja, normalnosti i perverzije,

---

[140] Paul Feyerabend, *Protiv metode (skica jedne anarhističke teorije spoznaje)*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.
[141] Jean-Francois Lyotard, *Duchamp's TRANS/formers*, The Lapis Press, Venice CA, 1990; Jean-Francois Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde", *Artforum*, April 1984, str. 36-43.
[142] Michel Foucault, „A Preface to Transgression", iz James Faubion (ed), *Michel Foucault – Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 1994, str. 69-87.
[143] Francois Delaporte, „Foucault, Epistemology and History", *Economy and Society* vol. 27 no. 2-3, May 1998, str. 285-297.
[144] Michel Foucault, „The Prose of Actaeon", iz James Faubion (1994), str. 123- 135.
[145] Mišel Fuko, „Šta je prosvetiteljstvo?", *Treći program RB* br. 102, Beograd, 1995, str. 243-244.

zločina i zakona, dozvoljenih i nedozvoljenih načina seksualnosti, javnog i privatnog itd. Fuko je *filozofski protokol* postavio kao zamisao i plan specifičnog istraživanja istorijskih preseka/slojeva u *Arheologiji znanja*[146] i genealogija (*généalogie*), tj. rekonstrukcija porekla ili puta izvođenja aktuelnog položaja filozofa, naučnika ili teoretičara prema istorijskom problemu. On se zalaže za aktiviranje lokalnih ili manjinskih znanja, tj. protiv naučne hijerarhizacije znanja i njoj svojstvenih efekata moći:

> U dve reči bih rekao sledeće: arheologija bi bila metod svojstven analizi lokalne diskurzivnosti, a genealogija, taktika, koja polazeći od tih tako opisanih lokalnih diskurzivnosti, pokreće oslobođena znanja koja se iz njih razvijaju. To može obnoviti projekat celine.[147]

Posledice Fukoovog filozofskog rada je projektovanje aktuelnih i pojedinačnih filozofija i teorija koje po uzoru na njegovu *arheologiju* i *genealogiju* ukazuju na mogućnosti indeksiranja, specificiranja i tumačenja diskurzivnih formacija znanja u sasvim pojedinačnim oblastima kao što su: ludilo[148], seksualnost[149], zatvor[150]. Različita pitanja aktuelnosti ili istorijskih preseka, kao što su dosada[151], moda odevanje[152], film[153], novi mediji[154], tvrdičluk[155], homoseksualizam[156], arheologija[157], arhitektura[158], kulturalna i istorijska strukturiranost pažnje[159] itd. postala su tema filozofskih i/ili teorijskih aktiviranja lokalnih i manjinskih znanja kao uzoraka u kojima treba istražiti potencijalnosti filozofske opštosti. S druge strane, primena fukoovskih protokola je vodila i ka specificiranju posebnih vanfilozofskih istraživanja unutar širokog polja studija kulture ili posebnih varijanti studija kulture kao što je *novi istoricizam*[160]. Ako se posmatra polje direktnih i indirektnih Fukoovih uticaja i fukoovskih razrada od teorije društvenih institucija preko posebnih teorija/filozofija istorijskih i aktuelnih diskursa do modela primenljivosti biotehnologija, može se govoriti o fragmentaciji 'opšte filozofije' na filozofije ili teorije za posebnu namenu indeksiranja, specificiranja i tumačenja.

Fridrih Niče je vodio dramatičnu borbu sa senkama i sablastima 'hegelovskih'

---

[146] Mišel Fuko (1998).
[147] Mišel Fuko, "Predavanje od 7. januara 1976. godine", iz *Treba braniti društvo – Predavanje na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 23.
[148] Mišel Fuko (1980).
[149] Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti* I-III, Prosveta, Beograd, 1982-1988.
[150] Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: Rođenje zatvora*, IK Zorana Stojanovića, Beograd, 1997.
[151] Svensen Laš, *Filozofija dosade*, Geopoetika, Beograd, 2004.
[152] Svensen Laš, *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005.
[153] Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.
[154] Mark B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004; ili Brian Massumi, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002.
[155] Mladen Dolar, *O skoposti*, Analecta, Ljubljana, 2002.
[156] Tamsin Spargo, *Foucault and Queer Theory*, Totem Books, 1999.
[157] Bjørn Olsen, *Od predmeta do teksta – Teorijske perspektive arheoloških istraživanja*, Geopoetika, Beograd, 2002.
[158] Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside – Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.
[159] Jonathan Crary, *Suspension of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
[160] H. Aram Veeser (ed), *The New Historicism. Reader*, Routledge, New York, 1994.

velikih meta-hijerarhijskih sistema u svom nežnom i krhkom mišljenju; Liotar je izveo kritiku legitimnosti metajezika velikih diskursa marksizma, liberalizma ili hrišćanstva; a Fuko je filozofiju vodio od *diskursa nad diskursima* ka protokolima specifičnih i lokalnih analiza epistemologije i strukturacije konkretne istorijske *moći*. Nasuprot njima, filozof kao što je, na primer, Badiju, pokušao je da ponudi kritičku alternativu vladajućem akademskom antiesencijalizmu, fragmentarizmu i antifilozofičnosti savremenih teorija kulture i medija. On je pretpostavio *viziju* ili barem *viđenje* uslova konstruisanja i izvođenja protokola o kriterijumima univerzalnosti filozofije[161]. Povratak filozofiji je centrirao u kontekstima dominirajućih poznomodernističkih i postmodernističkih kriza filozofije i hegemonija *malih* teorija. Badiju ukazuje da je bitno svojstvo savremene filozofije njena pretpostavljena zainteresovanost za postavljanje protokola izvođenja kriterijuma univerzalnosti od matematike do poezije. Zahtev za ustanovljenjem kriterijuma univerzalnosti se vidi kao ponuda odgovora na nesigurnost i brigu svake pojedinačne kritike protokola legitimnosti metajezika *velike* filozofije ili *same filozofije*. Badijuov pristup se eksplicira u sledećem protokolu koji izvodi za *pitanja o* filozofiji:

> Filozofija je počela; ona ne opstoji u svim povijesnim okolnostima; način njezine opstojanosti jest diskontinuitet u vremenu kao i u prostoru. Stoga valja pretpostaviti da potrebuje posebne uvjete. Izmjerimo li razdaljinu između grčkih gradova, apsolutnih monarhija klasičnog Zapada, građanskih i parlamentarnih društava, odmah uviđamo kako je svaka nada da odredimo uvjete filozofije jedino na objektivnoj osnovi 'društvenih formacija', ili čak na osnovi velikih ideoloških, vjerskih, mitskih diskursa – osuđena na neuspjeh. Uvjeti su filozofije transverzalni, na delu su jednoobrazne procedure prepoznatljive iz velike daljine, i čiji su odnosi prema misli relativno nepromenljivi. *Ime* te nepromenljivosti jasno je: riječ je o 'istini'. Procedure koje uvjetuju filozofiju procedure su istine, utvrdljive kao takve u svojoj pojavnosti. Više ne možemo vjerovati u pripovjesti kojima neka ljudska skupina ushićeno opisuje svoje porijeklo ili svoju sudbinu. Mi znamo da je Olimp zapravo samo brežuljak i da je Nebo ispunjeno jedino vodikom ili helijem. Ali da je slijed primarnih brojeva neograničen danas se dokazuje jednako kao i u Euklidovim *Elementima*, a da je Fidija veliki kipar nije sporno, da je atenska demokracija bila politički izum čija nas tema zaokuplja i danas, i da ljubav znači prisustvo nekoga Dvoga pri čemu se subjekt uznosi, razumjemo čitajući Sapfo ili Platona, jednako kao Corneillea ili Becketta. Pa ipak, sve to nije oduvjek postojalo. Postoje društva bez matematike, društva čija nam je 'umjetnost', povezana s posvećenim ovještalim ulogama, nepronična, društva u kojima je ljubav odsutna ili nerazaberiva, društva, napokon, u kojima tiranija nije nikada ustupila mjesto političkoj

[161] Alain Badiou (2001).

> invenciji, nije čak ni dopuštala pomisao na nju. Još su u manjoj mjeri te procedure u svim vremenima postojale zajedno. Ako se u Grčkoj rodila filozofija, zacijelo razlog tome nije bila činjenica što je sačuvala Posvećeno u mitskoj snazi pjesme, ili zato što se naviknula skrivati Prisustvo pod preruhom ezoteričkog diskursa o bitku. Mnoge su druge stare civilizacije njegovale posvećenu pohranu bitka u pjesničkom očitovanju. Posebnost Grčke prije je u tome što je *prekinula* pripovjest o izvorima laiciziranim i apstraktnim govorom, što je poništila prvenstvo poema u ime matema, što je ustanovila Državu kao otvorenu vlast, koja podnosi prigovor, slobodnu, i što je dovela na javnu pozornicu oluje strasti.[162]

Postavlja se pitanje o tome da li je Badiju tradicionalno orijentisani zastupnik povratka na politiku istine u platonovskom smislu ideala[163]? ili je on kritičar dominantnih postmodernih političkih i filozofskih praksi antiesencijalizma i antiuniverzalizma[164], pa time i antifilozofskih protokola kod teoretičara kultruralnih orijentacija? Alen Badiju nije filozof koji će spasiti univerzalizam ili koji će poništiti antiuniverzalizam, ali jeste filozof koji filozofiji nedvosmisleno vraća bitno filozofski zahtev da konstruiše[165] univerzalni uslov filozofije, a to je *istina*. Posledica ovog pristupa povratku *samoj filozofiji* je suočenje da se filozofija mora sačuvati od spajanja sa drugim disciplinama[166], na onaj način na koji je Altiser filozofiju pripojio politici, Fuko istoriografiji, Lakan psihoanalizi, Liotar teoriji kulture i umetnosti itd. Ako je tako, tada Badiju izvodi *samu filozofiju* da bi sačuvao, ne samo institucionalnu, već i metafizičku autonomiju filozofije u polju nepreglednih teorijskih taktika unutar savremenih kultura.

Slično Badijuovoj brizi za autonomiju filozofije u odnosu na nepreglednu potencijalnost teorija kultura pokazuje i Slavoj Žižek. On pristupa sa radikalno lakanovskim zahtevom da se postave protokoli koji će diskurs/tekst ograničiti u odnosu na *ono materijalno ustrojstvo* koje je izvan jezika (pisma, teksta, diskursa, predstave). Žižek vraća filozofiji/teoriji temeljno tumačenje o uslovima *filozofske realnosti* ili, rečeno jezikom teorijske psihoanalize, filozofiju suočava sa Realnim koje ona ne može simbolizovati, ali sa kojim se suočava u direktnoj konfliktnosti istine opstanka ljudskog stvorenja. Za Žižeka je, lakanovski rečeno, presudan prodor *onog materijalnog* koje remeti i razara *red* simboličkih situiranosti egzistencijalne sigurnosti i njihovih težnji da sopstvenu materijalnost prakse pokažu kao dematerijalizaciju unutar idealizovanog jezika specifične kulture:

> Ovdje, ipak, moramo pažljivo razlikovati Lacanovo shvaćanje podijeljenog subjekta i 'poststrukturalističko' shvaćanje pozicije subjekta. U 'poststrukturalizmu', subjekt je obično reduciran na takozvanu subjektivaciju, shvaćen je kao efekat fundamentalno ne-subjektivnog procesa: subjekt

---

[162] Alain Badiou (2001), „Uvijeti", str. 13-14.
[163] Peter Hallward (2003), "Plato", u "Taking Another Step", u "Taking Sides", u "Matters of Principle", str. 6.
[164] Slavoj Žižek, "Hallward's Fidelity to the Badiou Event", iz Peter Hallward (2003), str. xi.
[165] Primer konstruisanja protokola univerzalizma se da eksplicitno videti u knjizi Alain Badiou (1998).
[166] Nadežda Čačinović (2004), str. 140.

je uvijek uhvaćen, zapriječen predusbjektivnim procesom ('pisanja', 'želje' i tako dalje), a naglasak je na različitim oblicima individualnog 'doživljavanja', 'življenja' njihovih vlastitih pozicija kao 'subjekta', 'glumca', 'agenta' historijskog procesa. Na primjer, samo u određenom trenutku evropske povijesti autori umjetničkih djela, slikari ili pisci, počinju sebe vidjeti kao kreativne pojedince koji, u svom djelu, izražavaju svoje subjektivno unutrašnje bogatstvo. Veliki majstor takvih analiza bio je, naravno, Foucault: mogli bismo reći kako je glavni cilj njegovog kasnijeg rada bila artikulacija različitih načina kojima pojedinci preuzimaju svoje subjektivne pozicije. Ali kod Lacana imamo potpuno drukčije shvaćanje subjekta. Da to pojednostavimo: ako apstrahiramo, ako oduzmemo svo bogatstvo različitih načina subjektivacije, svu puninu iskustva prisutnu u načinima na koje pojedinci 'žive' svoje subjektivne pozicije, ono što ostaje je prazno mesto koje je ispunjeno tim bogatstvom; ta originalna praznina, taj manjak u simboličkoj strukturi, *jest* subjekt, subjekt označitelja. *Subjekt* je, dakle, potpuno suprotstavljen efektu *subjektivacije*: ono što subjektivacija maskira nije neki pred- ili trans- subjektivni proces pisanja, već manjak u strukturi, manjak koji jeste subjekt. Naša dominantna ideja subjekta je, Lacanovim terminima, ona 'subjekta označitelja', aktivnog agensa, nositelja nekog značenja koji se pokušava izraziti jezikom. Lacanovo je polazište, naravno, da simbolička reprezentacija uvijek distorzira subjekt, da uvijek predstavlja premeštanje, neuspjeh – da subjekt ne može pronaći označitelj koji bi bio 'njegov', da uvijek govori previše ili premalo: ukratko, nešto drugo od onoga što je želio ili namjeravao reći.

Svi ovi obrti od filozofije kao tradicionalne ekskluzivne ili unutrašnje pojavnosti misli/mišljenja ka materijalnoj praksi nisu bili tako naivni zahtev kao što su to postavljali postmoderni teoretičari o kraju misli ili kraju mišljenja, već, pre, problematizovanje hegemonije mišljenja u odnosu na druga ili hibridna zastupnička izvođenja, zastupanja i prikazivanja znanja u naukama, umetnostima, svakodnevici, seksualnosti, politici i religiji.[167]

Prethodna diskusija o 'pouzdanosti' i 'nepouzdanosti' filozofije je vođena problematizovanjem 'statusa filozofije' kao metafizičkog protokola o znanju, kao tradicije znanja, kao institucije i diskursa znanja, kao protokola i platforme mišljenja, govora i pisma o znanju, kao žanra pisanja itd... Postavljanje pitanja o 'pouzdanosti' ili 'nepouzdanosti' filozofije polazi iz nepoverenja:

- u pouzdanost znanja kao metafizičke pretpostavke o samom znanju izvan pojedinačnih uslova aktuelnog sveta,
- u pouzdanost znanja kao sigurne i trajne tradicije ili 'razrađenog komunikacionog kanala',
- u pouzdanost znanja kao institucije i diskursa ograničavanja i fundiranja kompetencija za pristup zastupanju znanja,

[167] Slavoj Žižek, „Još jedan hegelijanski vic", iz *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 235-236.

- u pouzdanost znanja kao platforme i protokola za izvođenje sigurnog znanja, te
- u pouzdanost znanja kao privilegovanog žanra mišljenja, govora i pisanja.

I tu se u načelu izvode tri, grubo pretpostavljena, protokola za izvođenje 'nepoverenja' u filozofiju i filozofsko legitimisanje sigurnog i samog znanja.

Prvo, polazi se od pretpostavke da znanje nije pouzdano, da je razumevanje istorijski i kulturalno specifično, da su društveni procesu u osnovi znanja i da su znanje i društveno delanje nerazdvojivo povezani. Ova pozicija je, najgrublje govoreći, pozicija socijalnog konstruktivizma[168]. Sa pozicija socijalnog konstruktivizma filozofija se ne predočava kao legitimna platforma sigurnog i *samog znanja*, već kao društveno, kulturalno i istorijski određena institucija čijim diskurzivnim radom se postavljaju moguće platforme, protokoli i procedure predočavanja znanja koje je, ipak, funkcija ili posledica okružujućih društvenih, kulturalnih ili istorijskih uslovljenosti. Ako se ova pozicija radikalizuje, može dr reći da se ne otkrivaju naučne činjenice, već da se one izmišljaju (*invent*). Njihova korisnost za nauku, teoriju i filozofiju zavisi od zajedničke percepcije 'činjenica', tj. utvrđivanja 'pouzdanosti' dogovorom/ugovorom i utvrđivanjem njihove korisnosti za određene društvene svrhe.

Drugo, polazi se od pretpostavke da je znanje filozofije legitimno i privilegovano *samo znanje* dato protokolima koji mogu pojedinačna društvena, kulturalna i istorijska znanja dovesti u oblik opšteg, apstraktnog i time transdruštvenog, transkulturalnog i tarnsistorijskog predočavanja znanja kao idealnog kriterijuma za svako drugo pojedinačno znanje.[169] Legitimnost i privilegovanost *samog znanja* se utvrđuje po kriterijumima koji se postavljaju:

- kao metafizički, na primer, pitanje o istini, zatim,
- kao tradicionalni, na primer, pitanje o tradicionalnim filozofskim i nefilozofskim temama, protokolima i procedurama, te
- kao protokolarni, na primer, predlaganje protokola empirijskog, logičkog, ili skeptičkog filozofskog izvođenja procedura mišljenja, govora i pisma.

Ovako postavljena šema pokazuje da se filozofsko *samo znanje* pretpostavlja kao autonomno znanje od pojedinačnih znanja društvenih praksi i time kao referentni kriterijum za svako pojedinačno znanje određeno društvenim praksama.

Treće, polazi se od pretpostavke da za svako znanje, pa i za filozofsko znanje mora postojati spoljašnji kriterijum 'realnosti' koji postavlja proverljivu granicu filozofskog mišljenja, govora i pisma. Pretpostavlja se da postoji 'svet' koji je nezavisan od protokola ljudskog uma/mišljenja, teorija i tumačenja. Filozof i teoretičar je *realista* ako smatra da se teorije koje prihvata odnose na nešto postojeće, tj. da imaju činjeničnu referencu.[170] Filozofski realizam, pre svega, uspostavlja se po uzoru na

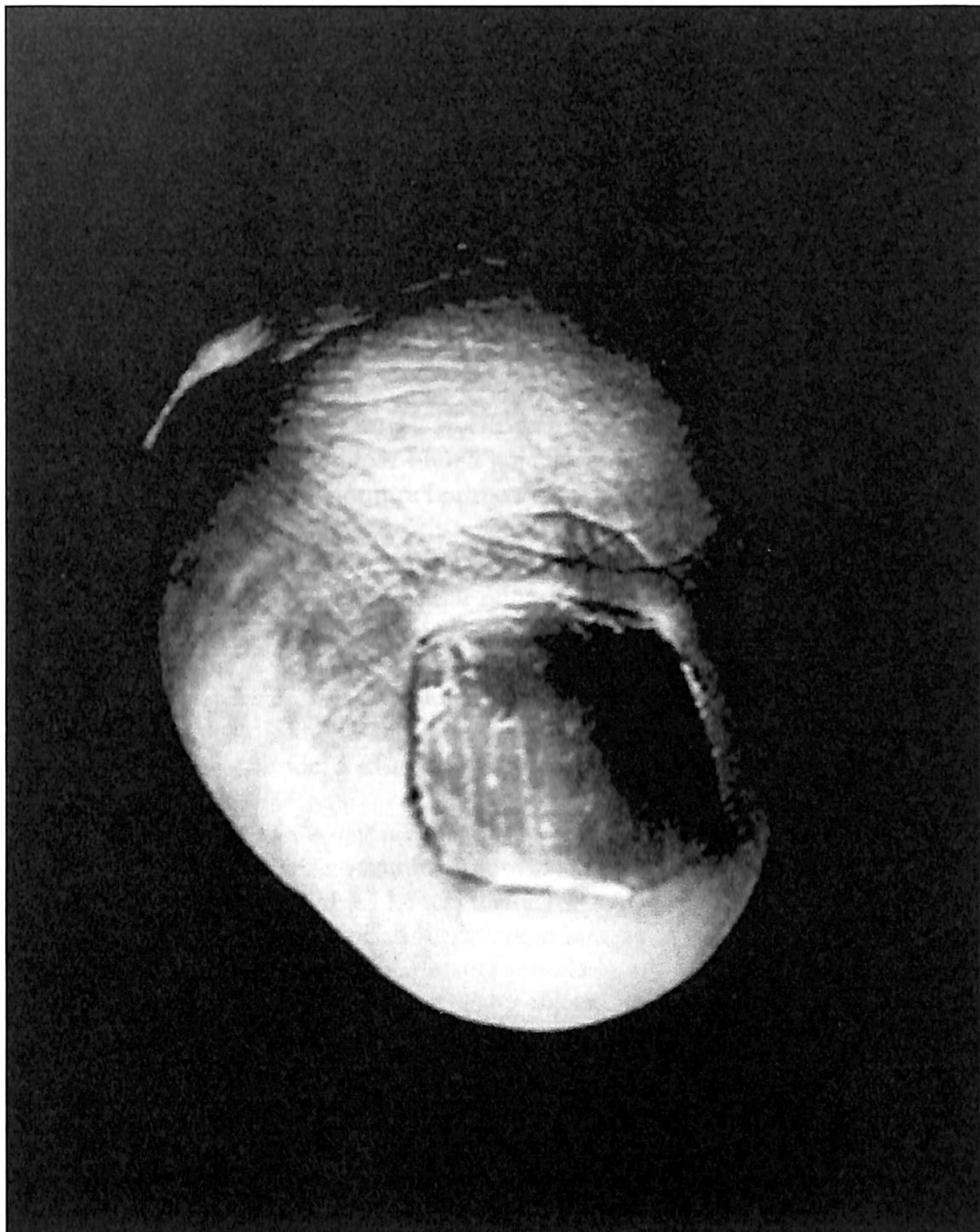
[168] Vivijen Ber, *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, Zepter Book World, Beograd, 2001.
[169] Imanuel Kant (1990), G. V. F. Hegel (1974), Martin Heidegger (1988).
[170] Nenad Miščević, „Realizam i znanstvena objektivnost", iz *Uvod u filozofiju psihologije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, str. 59-110; ili José López, Garry Potter (eds), *After Postmodernism – An Introduction to Critical Realism*, Continuum, London, 2001.

pozitivne naučne platforme tumačenja postojećeg sveta. Naspram ovako postavljenog pronaučnog realizma, moguće je uočiti i uticajne koncepcije lakanovske teorijske psihoanalize koje polaze od koncepta 'realnog' kao *onoga* što izmiče svakoj simbolizaciji: Drugim rečima, 'realno'[171] je u najprimarnijem smislu *sirova predsimbolička realnost* ili, zatim, *trauma je realno* i to realno kao tvrdo jezgro koje se opire simbolizaciji.[172] Pri tome, paradoks lakanovskog Realnog[173] je u tome što *ono* ne postoji u smislu 'realno postojećeg predmeta', tj. onoga što zauzima mesto u realnosti, ali, pri tome, ima niz karakteristika i rezultira određenim strukturalnim posledicama te može proizvesti niz kritičnih efekata u simboličkoj realnosti subjekta. I ovde se da videti jedan od *najuzbudljivijih* koncepta suočenja negativne *pouzdanosti* i nužne *nepouzdanosti* unutar savremene filozofije i teorije, a to je da je *lakanovsko Realno* istovremeno teorijski i filozofski konstrukt unutar teorijske psihoanalize i *ono* oko čega se konstituiše, ali i kroz šta se raspada svaki simbolički sistem. Zato, lakanovsko Realno nije realistička[174] koncepcija realnosti, već teorija o tome da usred realnosti kao simboličkog poretka postoji nešto potencijalno 'opasno', 'razarajuće' i 'negativno', ali koje je nužno da bi simbolička realnost opstojala kao *realnost u opasnosti*.

171 Jacques Lacan, "RSI", *Ornicar?* no. 6, Paris, 1976.
172 Slavoj Žižek (2002), „Antagonizam kao relano", u „Koji je subjekt Realnog", str. 219.
173 Slavoj Žižek (2002), „Antagonizam kao relano", str. 220.
174 Radoman Kordić, „RSI struktura", iz *Psihoanalitički diskurs*, Naučna knjiga, Beograd, 1997, str. 93.

ESTETIKA: *DOGAĐAJ*

(Kritična i kritička pitanja o estetici i estetičkim narativima)



Žak-Andre Boafar, ilustracija uz tekst Žorža Bataja „Le gros orteil", 1929.

Problemi *oko* definisanja *estetike*

Pojam 'estetika' nije jedinstvena i konzistentna zbirka očiglednih, hijerarhijski ili hronološki uređenih predstava, događaja, znanja, diskursa ili metatekstova o protokolima koji određuju filozofske pristupe čulnoj spoznaji, lepom i, zatim, umetnosti. Estetika kao filozofska disciplina je mnoštvo filozofsko-teorijskih uspelih ili neuspelih pokušaja uspostavljanja sistemskih i fragmentarnih diskursa unutar otvorenih i zatvorenih filozofskih učenja. Ta učenja nisu, najčešće, u povesnom, smisaonom ili hronološkom saglasju. *Razlike* i *hibridnosti* omogućavaju njeno intuitivno, nesigurno, nežno, pažljivo, maštovito ili, s druge strane, racionalno, formalno, adminstrativno i institucionalno identifikovanje i, zatim, upotrebu i primenu u tumačenju izuzetne 'čulnosti' i *čulnog saznavanja* ili *doživljaja* umetnosti, kulture, pa i prirode. Estetskim se, najčešće, naziva ono *izuzetno* usredsređenje na čulnost i čulnošću predočeno/proživljeno umetničko, kulturalno ili prirodno koje je uvek izvedeno pod nekim kulturalnim uslovima individualnog i kolektivnog odnosa prema pojedinačnoj umetnosti, kulturi ili prirodi. Pri tome, odnosi umetnosti, kulture i prirode nisu dati na jedan opšti i nepromenljivi način, već na način koji zahteva istorijsko i kulturalno preispitivanje i revidiranje.[1]

Filozofija je u istorijskom smislu kontekst: polazni kontekst, polazna istorija i horizont, estetike u kome se definiše, u odnosu na koji gradi autonomne institucije i koji, pod određenim uslovima, prevazilazi, destruira ili dekonstruiše. Estetika kao filozofska disciplina se uobičajeno ukazuje sledećim modelima interpretacije:

1. *filozofska estetika* označava filozofske teorije različitih orijentacija, kojima se pristupa postojećim ili idealnim čulnim doživljajima i čulnom saznanju o činjenicama prirode, o stvarno ili idealno lepom, te o umetnosti u najopštijem smislu, i
2. *filozofija umetnosti* označava filozofske teorije različitih orijentacija kojima se pristupa umetnosti kao dominantnom idealnom, konkretno aktuelnom ili istorijskom problemu čulne i konceptualne spoznaje.

Filozofska estetika se može opisati ili, čak, definisati na sasvim različite načine u zavisnosti od polaznih filozofskih platformi i protokola, ali i u zavisnosti od intuitivnih ili izvedenih protokola definisanja estetičkog objekta izučavanja.

Po Volfgangu Velšu, na primer, upotreba termina 'estetsko' uobičajeno ukazuje (i) na odnos prema umetnosti i to, uže govoreći, na autonomni pojam i paradigmu umetnosti, (ii) na specifičnu vrstu saznanja ili saznajne sposobnosti (*aistezis*), precizni-

[1] Heinz Paetzold, "Kako zapolniti vrzel med filozofijo, umetnostjo in estetiko narave – pokus sistematike", iz "Estetika" (temat), *Anthropos* št. 3-4, Ljubljana, 1996, str. 70-74; Heinz Paetzold, "Art and Technology and the Perspective of an Aesthetic Nature", *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics* no. 1, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1995, str. 28-36; Gottfried Boehm, "Nova slika prirode. Posle kraja pejzažnog slikarstva", iz *Smisao slike i čulni organi...*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987, str. 102-114.

je, na *niže* čulne saznajne sposobnosti, i (iii) na identifikovanje 'lepog', odnosno, onog što se ukazuje izuzetnim oblikom ili pojavnošću koja se može prosuditi kao lepa (*callistic*). Pri tome, Imanuel Kant u studijama estetike ukazuje na razliku između čulno *lepog* i čulno *sublimnog* (intelektualnog osećanja, *Geistesgefühl*).[2] Velš diskusiju ovog bitnog razlikovanja upotrebe termina 'estetsko' zaključuje rečima:

> Iz ovih najuobičajenijih semantičkih područja termina 'estetsko' moraju se izvesti: umetničko, aistezisko i kalističko-sublimno. Nazvaću ove predikate *standardnim predikatima* estetskog. Kao što će se videti, razmatraće se tri sasvim različite definicije. One, svakako, pokazuju preklapanja i moguće sličnosti, ali jedna sveprožimajuća, ujednačavajuća 'suština' estetskog ne postoji.[3]

Zato estetika, kao filozofska disciplina, omogućava bavljenje sasvim različitim i hibridnim pristupima ili, čak, pristupanjima ovim uobičajenim problemima 'umetnosti', 'kulture', 'čulnog saznanja' i 'lepog-i-sublimnog'.

Estetsko i recepcija

Zamisao estetike kao recepcije ili primanja umetničkog, lepog ili bilo čega drugog što je čulno dostupno ili saznatljivo, jedna je od najstarijih i najtipičnijih zapadnih koncepcija estetike. Na primer, Vladislav Tatarkijevič se u građenju zapadne tradicije estetike i estetskog poziva na reči, koje se, navodno, pripisuju Pitagori:

> Život je kao igre: jedni dolaze na njih kao takmičari, drugi da trguju, ali najbolji dolaze kao *gledaoci*.[4]

Svakako, tu je 'esteta' ili, čak, 'estetičar' onaj koji dolazi da *gleda*. Protokoli estetskog su, uobičajeno, izvođeni oko čulne recepcije i čulnog saznanja. Aleksandar Baumgarten je konstitutivnu zamisao estetike kao filozofske discipline postavio na protokolima 'čulnog saznavanja'. Jednu veoma izoštrenu, savremenu, koncepciju estetskog kao onoga što se tiče 'primanja' je razradio Rodžer Skruton u estetici muzike. Za Skrutona je bitni zahtev pri *estetskom slušanju muzike* razdvajanje zvuka i uzroka koji stvara zvuk. U mitskim pričama o Pitagori se nalazi i ona da je Pitagora govorio učenicima dok je sedeo iza zavese. Nije bio vidljiv dok je govorio, njegov glas se nije mogao povezati sa izvorom govora. Događaj u kome se ne može utvrditi izvor zvuka koji se čuje, naziva se *akuzimatički*. Ovaj termin je aktuelizovao francuski kompozitor, konkretista i eksperimentator sa *tape* muzikom, Pjer Šefer. Termin *akuzmatičko* je upotrebljen[5] da

---

[2] Wolfgang Welsch, „What do we call 'aesthetic', and what does the term mean?", u „Basic Aesthetics Features in Contemporary Thinking", iz *Undoing Aesthetics*, SAGE Publications, London, 1997, str. 34-35.

[3] Wolfgang Welsch (1997), „What do we call 'aesthetic' and what does the term mean?", str. 35.

[4] Vladislav Tatarkijevič, „Davna istorija", u „Estetski doživljaj: istorija pojma", iz *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu*, Beograd, Nolit, 1978, str. 299; i Diogen Laertije, "Knjiga VIII – Glava I. – Pitagora", iz *Životi i mišljenja istaknutih filozofa (u deset knjiga)*, BIGZ, Beograd, 1973, str. 267-280.

[5] Pierre Schaeffer, *Traité des objects musicaux*, Seuil, Paris, 1977.

opiše svojstva *samog zvuka* u muzičkom iskustvu: zvuka koji je odvojen od izvora iz kojih dolazi ili u kojima nastaje. Takav je zvuk onaj koji se sluša sa magnetofonske trake; izvor je redukovan i ostaje samo zvuk-efekat koji dolazi sa trake i zvučnika, bez obzira da li je reč o snimku brujanja avionskog motora, kreketanju žaba ili *umilnom* i prijatnom zvuku flaute. Skruton postavlja estetski centriranu zamisao slušanja muzike odvojene od 'izvora':

> Akuzmatičko iskustvo zvuka je tačno ono što je iskorišćeno u muzičkoj umetnosti. (To je muzika, a ne instrumenti, to je ono na šta Ferdinand ukazuje, kada kaže 'Ova muzika stiže do mene preko vode'.) Zamislite sobu (nazovite je 'muzička soba') u kojoj se zvuci čuju; svaka normalna osoba koja uđe u sobu suočena je sa zvucima koji se mogu čuti samo tu, ali koji se ne mogu pripisati specifičnom izvoru. Na primer, možete čuti bestelesni glas, ili čisti ton klarineta. Opažate da sam ove zvuke opisao u terminima koji referiraju njihovom uzroku: ali ne moram da ih opišem na taj način. Istorija muzike ukazuje na načine kako da se pronađe način opisivanja, zapisivanja i otuda identifikovanja zvukova bez specificiranja njihovog uzroka.[6]

Skruton insistira na tome da slušalac ne mora identifikovati izvor zvuka da bi čuo zvuk i razumeo i doživeo to što čuje kao *muziku*:

> Slušalac ne mora da identifikuje njihov uzrok da bi ih čuo onako kako ih treba čuti. Oni pribavljaju potpuni objekt za njegovu auralnu pažnju.[7]

Posledica ovakvog Skrutonovog razmišljanja je razdvajanje poetičkog i estetskog slušanja. Poetičko slušanje je zasnovano na uvidima u događaj na osnovu koga muzika nastaje. Poetičko slušanje se zasniva na protokolu o nastanku i postojanju umetničkog – muzičkog – dela. Na primer, muzikološko slušanje je 'poetičko', pošto slušaoca vodi ka uspostavljanju korespondencija između onoga što se čuje, onoga što je umetnički predočeni uzrok zvuka i onoga što je uzrok ili polazni uzorak izvođenja muzike, a to je partitura ili, šire, kompozitorov plan stvaranja i postojanja dela. U poetičkom smislu, na primer, Cvetan Todorov ukazuje da u modernoj umetnosti XX veka, pre svega slikarstvu i književnosti, postoji tendencija da umetničko delo čulnom pojavnošću ili 'izgledom' ukazuje na proces stvaranja, tj. svog nastanka.[8] Može se reći, u najopštijem smislu, da se poetičkom recepcijom (slušanjem, gledanjem, čitanjem) umetničkog dela pretpostavlja očigledna i uočljiva praksa izvođenja dela, pri čemu je samo jedan aspekt određen čulnim efektom odvojenim od izvođenja. Naprotiv, estetsko slušanje, po Skrutonu, polazi od toga da se treba usredsrediti na *sam događaj zvuka* koji se sluša odvojeno od prakse izvođenja. Estetsko slušanje se ostvaruje redukcijom poetičkog u odnosu na zvuk muzike, tj. odstranjivanjem 'poetičkog' u ime samog estetskog efekta: biti u zvuku koji je *sam zvuk* i time biti u *samoj muzici* kao autonomnoj umetnosti.

---

[6] Roger Scruton, „The Acousmatic Experience", u „Sound", iz *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, str. 3.

[7] Roger Scruton (1997), „The Acousmatic Experience", str. 3.

[8] Navedeno u Katarin Mile, "Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str, 11.

Na primer, *pravi slušalac* zapadne umetničke muzike razvijane na tradiciji klasičnog stila i romantizma nije plesač uz muziku ili aktivni 'posmatrač' okom, uhom i telom muzičkog izvođenja, već usredsređeni slušalac koji *zatvara* očne kapke da bi se posvetio slušanju, da bi se usredsredio na samo jedno čulo i njegovu pripremljenost za taj izuzetni događaj slušanja muzike. Reč je o centriranju pažnje na jedan čulni doživljaj, na samo čulo sluha i ono što ono pruža. Ako se izvedena i predložena rasprava uopšti, može se reći da postoji jedno veliko anti-poetičko, a estetičko/estetsko, stanovište koje umetnost pretpostavlja kao ono što se kao efekat odigrava za jedno specijalizovano čula bez pitanja o uzroku ili procesu stvaranja, odnosno, izvođenja.

Estetsko i estetizacija

Estetizacijom se naziva 'delovanje' ili postizanje 'učinka' u nekoj oblasti ljudskog življenja i rada posredstvom umetničkog, lepog ili bilo čega drugog što je čulno dostupno ili saznatljivo. Estetizacija u pojedinim slučajevima označava predočavanje ili konstruisanje estetskog, a to može značiti, lepog, vrednog, prijatnog, izuzetnog, poučnog, slobodnog, drugačijeg, egzotičnog, erotičnog itd.

Vrtna arhitektura je, na primer, od renesanse do XVIII veka bila jedna od uočljivih praksi estetizacije ljudskog životnog prostora.[9] U italijanskoj renesansi je došlo do 'obnove' antičke tradicije uređenja predela kao okvira za arhitekturu. U doba Luja XIV francuski vrtovi bili su postavljeni kao uzori racionalnog uređenja prirode kanonizovanjem veoma artikulisanih *eksterijera*. Njihova kompozicija bila je zasnovana na složenim geometrijskim šemama, sa terasama, stepeništima, ogradama i pažljivo oblikovanim zasadima. Estetizam francuskih vrtova kao da je anticipirao i zastupao racionalističku *viziju* 'uma' koji vlada prirodnim. Oblikovanje prirodnog pejzaža se ukazivalo kao potvrda racionalnog razumevanja 'sveta'. Vrt je, time, bio postavljan kao neka vrsta antiteze prirodi. Naprotiv, engleski vrtovi iz XVIII veka su bili 'oživljavanje' klasičnog zamišljanja i uživljavanja u antički svet vrtova i konstruisanje *prirodnosti prirode*. Govorilo se da treba preskočiti ogradu i videti da je cela priroda jedan veliki vrt koji nije izvor već i odraz zamisli prirode u književnosti i slikarstvu. Estetizacija prirode je bila jedna od velikih ideološko tehnoloških koncepcija koja se razvijala od renesanse do doba prosvećenosti. Pod estetizacijom se može razumeti zahtev preuređenja sveta po uzorima 'lepog' i 'umetničkog'. Nasuprot estetizmu graditelja vrtova ili vrtne arhitekture, ukazuju se akcije *land art* umetnika šezdesetih godina XX veka. Ovi umetnici su 'intervenciju' u prirodi videli kao reakciju na *samo modernističko umetničko delo* koje se izlaže u idealizovanom i apstraktnom prostoru (*white cube*) galerije. S druge strane, njihove intervencije su bile narušavanje 'estetičnosti' prirode grubom i sirovom ljudskom, mašinskom ili industrijskom intervencijom. Priroda nije za modernog stvara-

[9] Marvin Traktenberg, „Osamnaesti vek", iz Miloš R. Perović (ed), *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova – Kjiiga 1. Koreni modernizma*, IZ Idea, Beograd, 1997, str. 33-35.



Andre Le Notr, *Versaj*, 1661-1700.



Robert Smitson, *Kružna strma ravan u Amarilu*, 1973.

oca 'izvor' ili 'divlja snaga' kojoj se obraća, već prostor praznine, manjka, entropije[10] i odlaganja. *Land art* je naziv za instalacije i ambijente koji se najčešće postavljaju u prirodnom prostoru. Materijali i aspekti tla i okružja su bitni elementi dela. Zamisli *body arta* , siromašne umetnosti, antiform umetnosti, *earth worksa* i *land arta* grade pojam *procesualne umetnosti*. Koncept i razvoj američkog *land arta* opisao je Karl Andre, ukazujući na to da se modernistička skulptura razvija redukcionističkom logikom, od skulpture kao forme, preko skulpture kao strukture do strukture kao mesta. Većina dela *land arta* je realizovana u nedostupnim prostorima i moguće ih je videti samo posredstvom foto dokumentacije, filmova i tekstualnih opisa. Modeli *land arta* su: (1) realizacije instalacija velikih dimenzija u prirodnom prostoru (Robert Smitson, Majkl Heizer), (2) minimalne intervencije i ostavljanje tragova u prirodnom prostoru (Ričard Long, Hamiš Fulton), (3) sinteza iskustava *land arta* sa simboličkim istorijskim i arheološkim modelima arhitekture, vrtnom arhitekturom, monumentalnom skulpturom i urbanizmom u horizontalnoj plastici (Robert Moris, Alis Ajkok). Bitna razlika između estetizacije 'vrtova' i intervencionizma u *land artu* je u tome što se (i) vrtovi artikulišu i oblikuju radi korigovanja prirode, tj. ulepšavanja prirodnog prostora tehnologijama arhitekture i umetnosti u cilju prilagođavanja prirode ljudskom načelu, a (ii) *land art* instalacije se artikulišu i oblikuju radi kritike modernističke autonomije umetnosti, tj. dolazi do prelaska sa procedura estetizacije na procedure kritične i subverzivne intervencije.

Jedan od prvih epohalnih filozofskih koncepata *sveljudske estetizacije* je uspostavljen u *Pismima o estetskom obrazovanju čovečanstva*[11] (1795-96) Fridriha Šilera. Pisma su nastala u projektu formiranja i obrazovanja novog ili modernog čoveka-građanina koji, po romantičarskim nadama, treba da 'estetskim' i 'estetizacijom' pronađe ravnotežu između racionalnog i osećajnog u samom životu. Za Šilera je *objekt čulnog* predočen opštim pojmom 'život'. Po Danku Grliću pojam 'života' označava materijalni opstanak i svu neposrednu čulnu aktuelnost:

> Nasuprot tome, predmet nagona za formom izražen općim pojmom zove Šiler *lik* (*Gestalt*) u prenesenom i pravom značenju; to je pojam što obuhvaća sve formalne osobine stvari i sve njihove odnose prema snagama mišljenja. Upravo stoga, ono što posreduje između ta dva nagona, tj. predmet nagona za igrom, predstavljen na opći način, može se zvati *živi lik*; to je pojam koji služi kao temeljna oznaka svim estetskim svojstvima pojava i svemu što se, u najširem značenju te riječi, može nazvati ljepotom.[12]

[10] Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments" (1966) i "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", iz Nancy Holt (ed), *The Writings of Robert Smithson – Essays with illustrations*, New York University Press, New York, 1979, str. 9-18 i 82-91.

[11] Friedrich Schiller, „from *Letters on the Aesthetic Education of Man*", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds), *Art in Theory 1648-1825 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, str. 796-804.

[12] Danko Grlić, „Fr. Schiller: čovjek je čovjek kada se igra", u „Igra kao estetski problem", iz *Estetika III – Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb, 1978, str. 47.

Šilerov projekt izrečen u formi parole: "Čovjek s ljepotom treba *samo da se igra* i samo s ljepotom *treba da se igra*", ukazuje na jedan od paradoksa estetizma: estetizam je postavljen kao projekt kulturalne i društvene politike organizovanja buržoaskog života i, istovremeno, kao nešto što se efektima i dejstvima ukazuje izvan ili iznad politike u bilo kom smislu. Privid nepolitičnosti anticipira političku izvodljivost 'estetskog' ili 'estetizovanog' ljudskog sveta kao područja slobode koje je nezavisno od političkog. Paradoksalnost estetizma je u tome što estetizam jeste politika, ali ne izgleda kao politika, pošto izgleda kao *samo čulno* koje *ipak* dovodi do slobode, priprema moderne ljude za racionalnost i dovodi ih do strogosti slobodne volje u moralnom smislu. Po Draganu Žuniću, politička dimenzija Šilerovog rada je temeljna:

> Već smo videli da Šiler izgradnju 'istinite političke slobode' smatra 'najsavršenijim od svih umetničkih dela', i da je uveren kako se temeljni politički problem može rešiti upravo na području estetskog, 'jer se putem lepote dolazi do slobode' (2 pismo). Ovo nas deklarisanje može učvrstiti u uverenju da glavni pravac Šilerovih razmatranja treba smatrati estetičko-humanističkim – putem lepote ne dolazi se samo do istine već i do slobode.[13]

S druge strane, Džin H. Bel-Viljada ukazuje da je devetnaestovekovna parola estetizma *l'art pour l'art* (umetnost radi umetnosti) kod Šilera mogla da glasi[14]: *l'art pour l'art et ensuite pour le vrai, le bien et le siocial* (umetnost radi umetnosti, i tek potom radi istine, dobra i društva). Razlike u komentarima ukazuju da odnos 'politike' i 'estetizacije' nije jednostavan odnos uzroka i posledice, namere i efekta, funkcije i izvršenja. Naprotiv, radi se o složenom prepletu težnji ka autonomno umetničkom, estetskom ili igralačkom koje, s jedne strane, kao da odbacuje političke zahteve i instrumentalizacije, a, s druge starne, kao da do ostvarenja zahteva o autonomiji ne može da dođe bez praktičnih političkih akata i ciljnih političkih projekata o slobodi ljudskog stvorenja i, svakako, čovečanstva.

Zatim, 'estetizacijom umetnosti' ili 'estetizmom u umetnosti' se od visoke renesanse i baroka pa tokom XVIII, XIX i ranog XX veka nazivaju prakse prilagođavanja protokola umetnosti estetičkim kriterijumima, vrednostima, projektima ili nadama.

U prvom slučaju, reč je o *'lepoj' umetnosti*: umetnosti izvedenoj saglasno nekim specifičnim ili opštim kriterijumima čulno postavljenog umetničkog lepog, kulturalnog lepog, prirodnog lepog ili *univerzalno lepog*. 'Lepa umetnost' u formalnom smislu može se identifikovati u slikarstvu klasicističkih *mrtvih priroda* Žan-Batista Šardena, postimpresionističkih *mrtvih priroda* Pola Sezana ili intimističkih mrtvih priroda Đorđa Morandija. Žanr *mrtve prirode* je uspostavljen i razvijan zahtevom za uspostavljanjem tematski *neinteresantne* svakidašnje teme koja će omogućiti pažljivo

[13] Dragan Žunić, „Fridrih Šiler. Estetički humanizam", u „Od transcendentalizma do estetičkog humanizma", iz *Estetički humanizam*, Gradina, Niš, 1988, str. 37.

[14] Džin H. Bel-Viljada, „Prosvetiteljski koreni i teorija o društvenim sposobnostima", iz *Umetnost radi umetnosti i književni život – Kako su politika i tržište doprineli uobličavanju ideologije i kulture esteticizma 1790-1990*, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 37.

istraživanje formalnih odnosa pikturalnog oblikovanja u slikarstvu. Sa strane gledaoca slike žanra *mrtve prirode* su uzorci pikturalnog oblikovanja kod kojih je tema dovoljno 'neutralna' da se *estesko uživanje* u vidljivosti slike može prepustiti prepoznavanju formalnih odnosa pikturalnih oblika, a ne efekata pikturalnih značenja. Takođe, Mikelanđelov *David* (1501-1504) izveden je prema *kriterijumima lepog* koji su u visokoj renesansi postavljeni kao protokol antičkog uzora za lepo skulptorski predočeno telo, mada bi se prema savremenim *queer* pristupima moglo govoriti o predočavanju 'lepog tela' kao poliseksualnog ili, čak, homoseksualnog tela. Neoklasični akt Žan-Ogist-Dominika Engra *Odaliska* (1814), na primer, postavljen je na eklektičnom konceptu egzotičnog (orijentalnog), neoklasičnog (formalno komponovanog) i modernog (ženskog tela kao objekta za muški pogled) lepog. Engrova *Odaliska* je postavljena na način 'estetskog uživanja' muškog heteroseksualnog posmatrača visoke klase.

U drugom slučaju, 'estetizmom umetnosti' označavaju se umetničke prakse koje teže ka zamislima i realizacijama 'same umetnosti', 'umetnosti radi umetnosti' ili 'autonomne umetnosti', kakva je, na primer, bila zapadna *autonomna umetnost* XIX veka. Reč je o umetničkim pravcima u književnosti, slikarstvu i muzici kao što su bili impresionizam, postimpresionizmi, umetnost prerafaelita, simbolizam, secesija.

Nasuprot, *estetizaciji umetnosti* i *estetizmu u umetnosti* kao stvaranju autonomnog područja u odnosu na društvo, tokom XX veka se suprotstavljaju koncepti avangardne estetizacije realnosti, te estetizacije politike u totalitarnim režimima i ekspanzivni estetizam u masovnim produkcijama postmodernog društva.

Avangardna[15] estetizacija realnosti je zasnovana na konceptima utopijskog preuređenja kulture, društva, pa i prirode po uzoru na koncepte i programe, a to znači akcione platforme umetničkih pokreta kao što su ekspresionizam, futurizam, dada, konstruktivizam, fluksus, nove tendencije, *land art*, *performance art*. Avangardistički iskorak u *život* znači napuštanje autonomnog konteksta umetnosti u ime subvertiranja ili preobražaja aktuelnog društvenog života. Filiberto Mena je okret avangardi od autonomnog stvaranja u umetnosti ka životu ili politici prokomentarisao sledećim rečima:

> Estetska ideologija javlja se, prema tome, iz ubeđenja da politika sama, nije kadra da dostigne stanje slobodnog društva, u toliko što zanemarujući (kao što je do sada činila) doprinos estetsko-individualne dimenzije, završava razrađivanjem tipova autoritarnih i represivnih društava.[16]

Kod Filiberta Mene je načinjena razlika između *političke umetnosti*, tj. umetnosti koja ima specifičnu instrumentalnu funkciju unutar konkretnog političkog delovanja institucija, partija, pokreta ili države, od političkog i emancipatorskog isticanja potencijala 'estetskog' u umetnosti. Ovo je stav emancipatorskog modernizma vođenog idealima umetničkog i društvenog napretka u smislu ostvarivanja *ljudske slobode* kao individualne i društvene slobode. Poljski estetičar Bogdan Djemidok je postavio tezu da je jedno

[15] Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.
[16] Filiberto Mena, „Predgovor", iz *Proricanje estetskog društva*, SIC, Beograd, 1984, str. 29.

od osnovnih specifičnosti savremene kulture zadovoljenje estetskih potreba. S druge strane, proces 'estetizacije kulture' je označio složene procese de-estetizacije umetnosti[17] od avangardi do postmoderne. Na primer, u programu sovjetske konstruktivističke *Produktivističke grupe* je objavljeno negiranje umetnosti kao posebnog društvenog/kulturalnog konteksta u ime aktivističkog delovanja u društvu:

> 1. Dole sa umetnošću. Neka živi tehnika. 2. Religija je laž. Umetnost je laž. 3. Ubiti poslednji ostatak humanističkog mišljenja u umetnosti. 4. Dole sa čuvanjem tradicija umetnosti. Neka živi konstruktivistički tehničar. 5. Dole sa umetnošću, koja samo skriva ljudsku nemoć. 6. Kolektivna umetnost sadašnjosti je konstruktivni život.[18]

Ukazuje se da je sam *konstruisani* život 'estetski vredan' i da mu nije potrebna umetnost kao posrednik, zamena ili poligon estetizacije. Fluksus umetnik Volf Foštel pisao je da je *život umetničko delo* i da je *umetničko delo život*[19]. Alen Kaprou osnivač hepeninga (*happening*) ukazivao je da nove tehnike umetničkog rada, na primer, izvođenje događaja (*event*) kao umetničkog dela, vode do praga na kome se estetika, etika, religija i život ne mogu razlikovati[20]. Jedan veliki i karakteristični pristup neoavangardističke estetizacije društva je projekt 'socijalne skulpture' nemačkog skulptora Jozefa Bojsa. *Socijalna skulptura* je utopijski projekt kojim se društvo, društveni organizam, određuje kao područje aktivističkog i oblikovnog umetničkog čina. Bojs je od 1973. godine održao više političkih i inicijacijskih predavanja kojima je utemeljio oblik rada s društvenom kreativnošću i time evolucijom društva. Bojs je teorijske pozicije izložio u *Teoriji skulpture* i *Energetskom planu za zapadnog čovjeka.*[21] Cilj je bio stvaranje celovitog umetničkog dela evolucijskim i revolucionarnim preobražajem materijalističkih birokratizovanih društava zapadnog privatnog i istočnog državnog kapitalizma. Društvena promena ostvaruje se *socijalnom skulpturom*, koja nastaje radikalnim proširenjem umetnosti u društveni život. Izgradnja *socijalnog organizma* kao umetničkog dela ostvaruje se tako što umetnik budi i razvija kreativnost svake društvene jedinke. Bojs se zalaže za evolucijski i revolucionarni preobražaj društvene jedinke u stvaralački društveni subjekt. *Socijalna skulptura* ili *socijalna arhitektura* potpuno će se oformiti kada i poslednji čovek koji živi na Zemlji postane umetnik, skulptor ili arhitekt društvenog organizma. Nastaće demokratsko društvo zasnovano na direktnoj demokratiji. Političko delovanje se događa kao totalizujuća, sveljudska

---

[17] Bohdan Dziemidok, „Estetizacija vsakdanjega življenja in deestetizacija umetnosti: problem zadovoljitve estetskih potreba postmoderne kulture", iz „Estetika" (temat), *Anthropos* št. 3-4, Ljubljana, 1996, str. 16-22.

[18] Productivist Group, "The Slogans of the Constructivists" (1920), u "Constructivism in Russia: 1920-23", iz Stephen Bann (ed), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974, str. 20.

[19] Steitment iz 1961. Videti: Volf Foštel, „Fluksus", iz *Fluxus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 35.

[20] Prema navodu Jindrih Halupeckog, „Vreme nulto", iz *Fluxus – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986, str. 19.

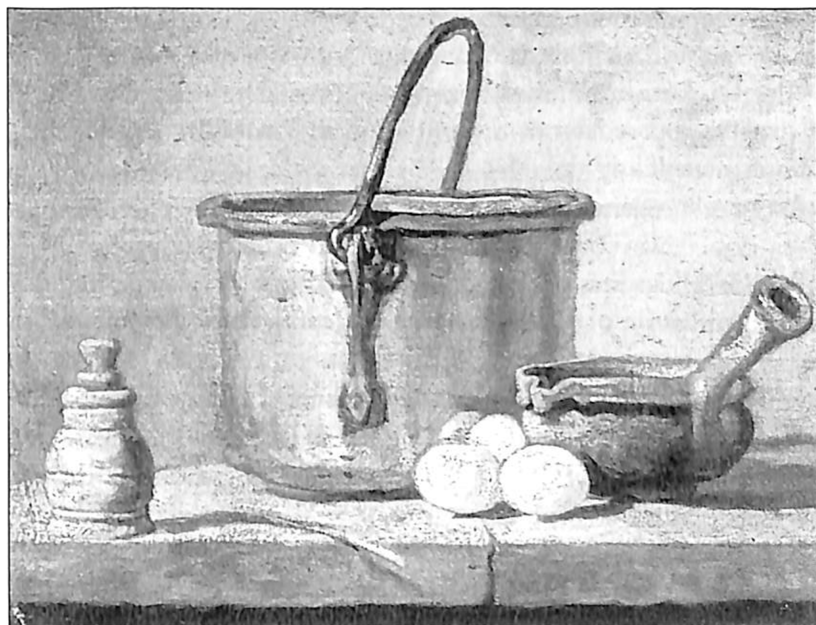
[21] Joseph Beuys, "Slobodna međunarodna visoka škola za stvaralaštvo i interdisciplinarna istraživanja", iz Biljana Tomić, Miško Šuvaković (eds), *Informacije: minimal art & post-minimal art*, SKC, Beograd, 1980, n.n; Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Thames and Hudson, London, 1979.



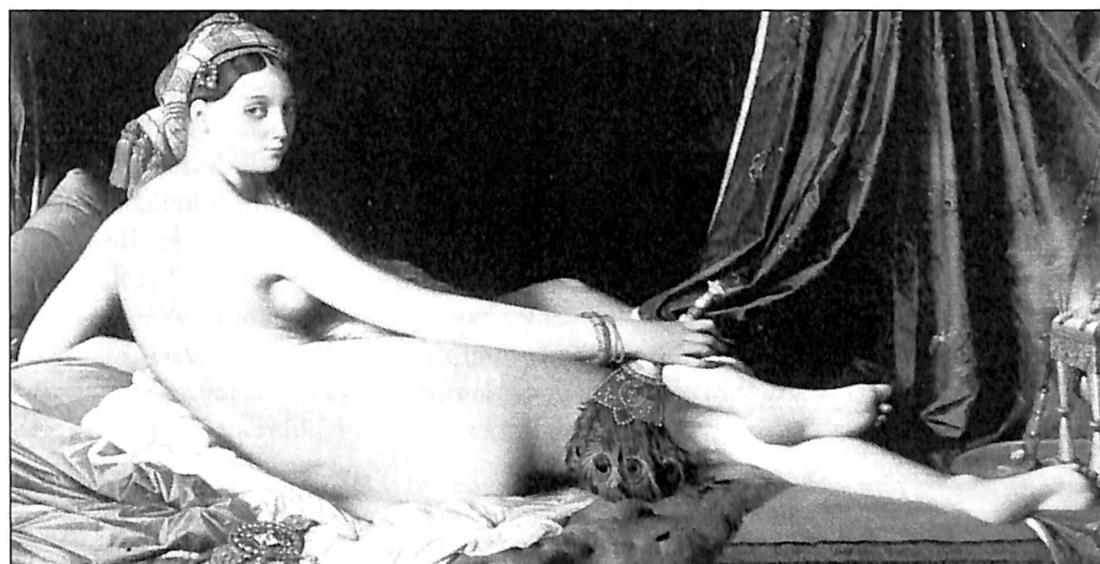
Mikelanđelo, *David*, 1501-1504.



Mikelanđelo, *David*, 1501-1504.



Žan-Batist Simeon Šarden, *Bakari lonac sa tri jajeta*, 1734.



Žan-Ogist-Dominik Engr, *Odaliska*, 1814.

stvaralačka praksa, koja društvene aktivnosti predočava i izvodi umetničkim delovanjem. U Bojsovom primeru se estetizacijom može nazvati otvorena umetnička praksa koja se izvodi životnim i političkim komunikacionim kanalima. Njen cilj je politički preobražaj savremenog društva posredstvom umetnosti. Zato, 'estetsko' više nije rezultat estetizacije na nivou umetničkog dela već u registrima akcije, čina i izvođenja u okviru društvenih praksi sa stanovišta koje je na neki ili bilo koji način povezano sa umetnošću.

U totalitarnim režimima kao što su komunizam[22], fašizam[23] i nacizam[24] uspostavlja se koncepcija strukturiranja društvene moći estetizacijom oblika ili načina pojavnosti kontrolisane masovne društvenosti. Umetnost totalitarnih režima je vođena političkim centriranjem estetske, najčešće, *sublimno* postavljene pojavnosti života i životnog trenutka. Nemačka filmska rediteljka Leni Rifenštal je, na primer, film *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935) snimila izvodeći filmsku 'estetizaciju' masovnih realpolitičkih manifestacija (nacističkih mitinga, sletova, parada) i njihovih uticaja na svakodnevicu u Nemačkoj tridesetih godina XX veka. Njen film je dvostruko pre-kôdiranje društvene realnosti: (i) estetizacija svakodnevnih pseudorituala ili političkih ceremonija u političkom životu Trećeg Rajha, i (ii) filmska prenaglašena estetizacija političke estetizacije svakodnevice Trećeg Rajha. U slučaju filma *Trijumf volje*, reč je o politički upotrebljenoj estetizaciji kao izvođenju *sublimnog poretka* unutar 'novog društva' i nad-determinacije društvenog javnog života kao očigledne vizuelizacije političke moći nacizma. Pokazna spektakularnost javnog političkog života unutar Trećeg Rajha je izvedena na taj način da organizovana i uređena politička moć postaje vizuelno predočiva, tj. vidljiva. Sublimno koje se pokazuje kao odnos slike i moći jeste sublimno strogosti, discipline, reda i dominantne uloge partije i vođe. U nacističkoj umetnosti, kulturi, medijima i organizaciji javnog i privatnog života estetizacija je izvođena kao čulna artikulacija brutalne, nasilne i totalne partijske moći nacionalnog i socijalističkog pokreta. Nemački teoretičar kulture Valter Benjamin je u "Pogovoru" teksta "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije"[25] (1936) napravio razlikovanje 'estetizacije' u fašizmu, tj. nacizmu, i komunizmu. Benjamin polazi od teze da se u savremenom, modernom svetu tridesetih godina XX veka, uspostavlja politički pristup 'organizovanja' proleterske (radničke) kao masovne kulture. Tada je ostvareno temeljno restrukturiranje kapitalizma. Buržoaska hijerarhijska klasna struktura društva se preobrazila u horizontalno orijentisano masovno potrošačko

---

[22] Vladimir Tolstoy, Irina Bibikova, Catherine Cooke (eds), *Street Art of The Revolution – Festivals and Celebrations in Rusia 1918-33*, Thames and Hudson, London, 1990; i Boris Groys, *The Total Art of Stalinism – Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princetion NJ, 1992.

[23] Matthew Affron, Mark Antliff (eds), *Fascist Visions – Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.

[24] Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Oxford University Press, New York, 2000; i Pamela M. Potter, *Most German of the Arts : Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale University Press, New Haven, 1998.

[25] Walter Benjamin, „Pogovor", u „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 147-149.

društvo i kulturu sa varijantama masovnog liberalnog i tržišnog kapitalizma, nacizma i fašizma kao totalitarnih i ratno orijentisanih masovnih društava, te komunizma kao revolucionarnog masovnog društva. Benjaminovo razmatranje *izvođenja estetizacije* je postavljeno na sledeći način:

> Povećana proleterizacija današnjeg čoveka i povećano stvaranje masa – dve su strane istog zbivanja. Fašizam pokušava da organizuje novonastale proletarizovane mase, ne dirajući u svojinske odnose, čijem uklanjanju one teže. On vidi spas u tome da mase pusti da dođu do svog izraza (ni za živu glavu do svoga prava). Mase imaju pravo na promenu svojinskih odnosa; fašizam pokušava da ih izrazi u njihovom konzervisanju. Fašizam sledstveno ide za estetizacijom političkog života. Terorisanju masa, koje fašizam ugnjetava kultom vođe, odgovara terorisanje aparature, koju on stavlja u službu uspostavljanja kultnih vrednosti.
> Svi pokušaji za estetizacijom politike imaju vrhunac u jednoj tački. Ta tačka je rat. Rat, i samo rat, omogućava da se masovnim pokretima najvećih dimenzija postavi cilj, a sačuvaju nasleđeni svojinski odnosi. Tako politika formuliše stanje stvari. Tehnika ga formuliše ovako: samo rat omogućuje da se mobilišu celokupna sadašnja tehnička sredstva uz čuvanje svojinskih odnosa. razumljivo je da se fašistička apoteoza rata ne koristi argumentima.[26]

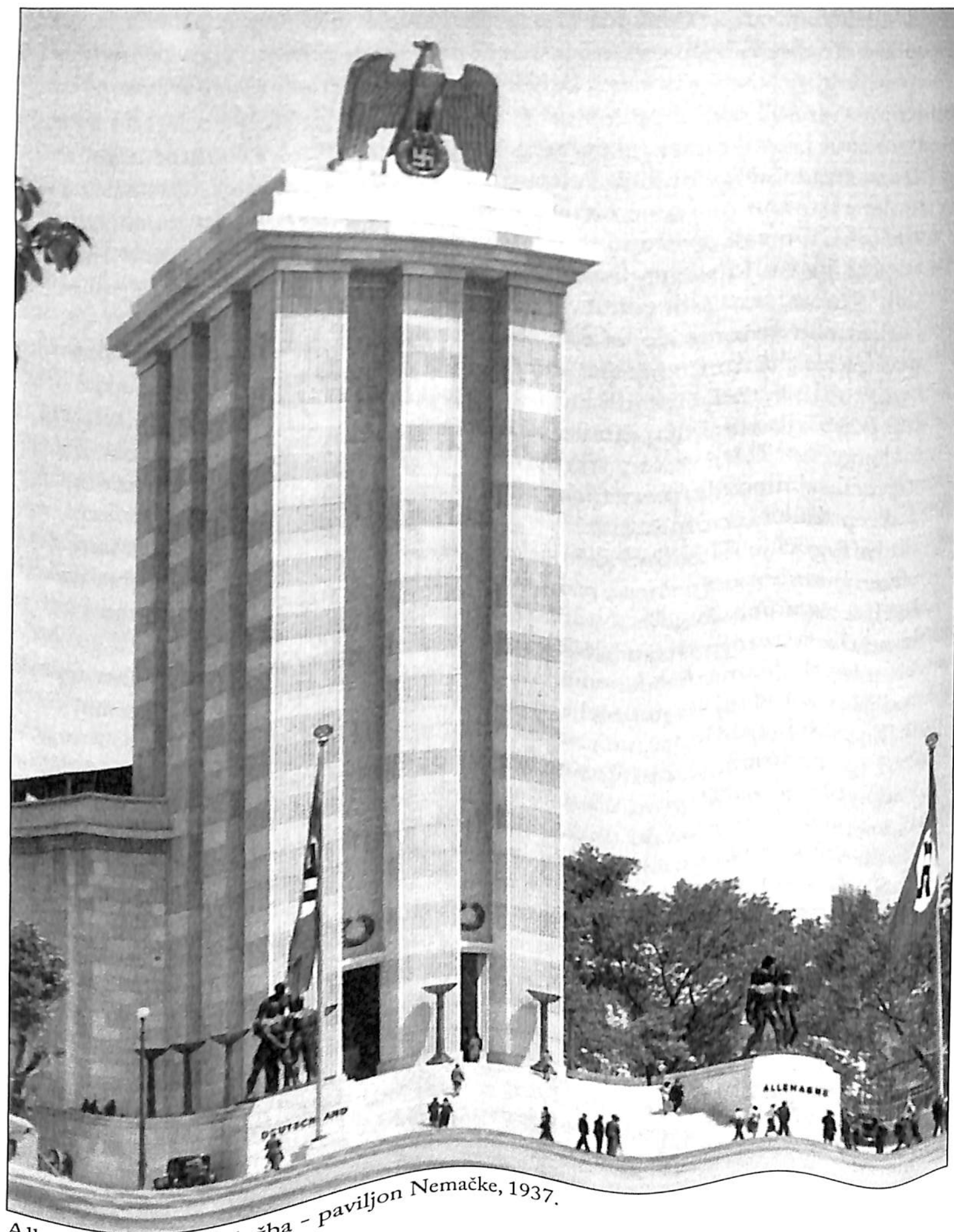
Ukazuje se da fašizam od rata očekuje *umetničko zadovoljenje čulnog opažanja* koje je novim tehnologijama fundamentalno izmenjeno i medijski totalizovano, na primer, medijska izvođenja estetizacije *realnosti* posredstvom filma, radija, fotografije, štampanih produkcija. Benjamin je ukazao da u fašizmu/nacizmu *samo-otuđenje* unutar masa i masa doseže onaj stupanj kada samouništavanje postaje estetski doživljaj prvog reda. On je u "Pogovoru" opcrtao *logiku* izvođenja militantne estetizacije u fašizmu, i u poslednjoj rečenici ukazao na karakter estetizacije u komunizmu:

> Tako stoji sa estetizacijom politike koju sprovodi fašizam. Komunizam mu odgovara politizacijom umetnosti.[27]

U socijalističkom realizmu u komunističkom SSSRu, estetizacija je značila *ulepšavanje stvarnosti*. Nije bilo prikazivanja sveta kakav jeste, već je umetničko 'prikazivanje' u prozi, slikarstvu, filmu ili teatru uspostavljano prema političkim programskim protokolima optimalne ili potencijalne realnost idealizovanog društva[28].

Na primer, veliki projekt spektakularnog prikazivanja estetizacije modernog sveta tridesetih godina, tj. poslednja velika prezentacija ekonomske, proizvodne, kulturalne i umetničke modernosti pred Drugi svetski rat, bila je svetska izložba *Exposition Internationale Des Arts et Des Techniques – Appliqués À La Vie Moderne*[29] održana u Parizu 1937. Izložbom je ponuđena politička platforma razvijenog buržoaskog,

[26] Walter Benjamin (1974), „Pogovor", str. 147.
[27] Walter Benjamin (1974), „Pogovor", str. 149.
[28] David Elliott, *New Worlds – Russian Art and Society 1900-1937*, Thames and Hudson, London, 1986.
[29] *Exposition Internationale Des Arts et Des Techniques – Appliqués À La Vie Moderne - Album Officiel*, Paris, 1937.



Albert Šper, Pariska izložba - paviljon Nemačke, 1937.



Boris Mihailovič Iofan, Vera Muhina, Pariska izložba - paviljon SSSR-a, 1937.

kolonijalnog i liberalnog kapitalizma. Ta slika obećava pluralnu i nekonfliktnu sliku savremenosti estetizacijom reprezentativnih arhitektonskih uzoraka-paviljona koji su zastupali pojedine države i kulture. Paradokasalno, na izložbi su dominirali paviljoni zapadnih demokratskih država i kolonijalnih supersila (Francuska[30], Engleska) sa interpoliranim zastupnicima nacističke arhitekture (Albert Šper) i socrealističke arhitekture i skulpture (Boris Iofan i Vera Muhina). Ova prividno nekonfliktna, pluralna i izuzetno estetizirana izložba ukazala je na temeljni politički rascep zapadnog sveta na liberalni, nacistički i komunistički blok. Pokazani rascep je imao karakteristične tipove izvođenja arhitektonske i ambijentalne estetizacije i prezentovanja *političke vizuelnosti* i *političke arhitektoničnosti* u zastupanju moći. *Svetska izložba* je nerazrešivim vizuelnim razlikama u zastupanju moći anticipirala budući svetski rat. Kao da se 'jedno' lepo moderne raspalo na potrošačko-robno lepo u liberalnom kapitalizmu, na utopijsko lepo u postrevolucionarnom komunizmu i na sublimno u nacizmu.

Pozne modernističke i postmodernističke paradigme 'visoke umetnosti' nužno ne uključuju reference ka estetskom i estetizaciji u svakodnevnom smislu. Pojave unutar moderne i postmoderne umetnosti tokom XX veka su vodile ka 'prevazilaženju' estetskog kao lepog u umetničkom delu u traganju za *samim umetničkim* u visokoj modernoj[31] i ka dekonstrukciji estetskog prikazivanja i ponašanja unutar umetnosti u postmodernoj[32]. Estetizacija je, najčešće, postajala taktika, takozvanih, primenjenih umetnosti ili dizajna[33], odnosno, različitih kulturalnih praksi prikazivanja i izvođenja koje se povezuju sa delovanjem i uticanjem na svakodnevni život i u svakodnevnom životu. Zamisli estetskog i estetizacije se postavljaju kao neka vrsta pilagođavanja uvek novoj i promenljivoj ljudskoj skali življenja, ponašanja, izvođenja intersubjektivnosti i identifikovanja u različitim registrima rasnog, etničkog, rodnog, klasnog, generacijskog ili profesionalnog. Na primer, rani primeri modernističke estetizacije svakodnevice su razvijani u arhitektonskom i dizajnerskom stilu Bauhausa[34] iz dvadesetih godina XX veka: od modernističkog *industrijskog stila* dizajna za limuzine, koji je za Adlerovu kompaniju izveo arhitekta Valter Gropius do koncepta metalnog nameštaja koji je postavio vizuelni umetnik Laslo-Moholi Nađ. On je u Bauhausu postavio umetničke principe konstruktivističkog oblikovanja za platformu projektovanja i proizvodnje svakodnevnih kućnih predmeta u stilu novog, takozvanog, mašinskog esteticizma. Takođe, ako se za primer uzme moda odevanja[35] zapažaju se različite koncepcije estetizacije ljudskog tela i ponašanja. Modernističke taktike estetizacije odeće i tela

---

[30] Douglas Johnson, Madeleine Johnson, *The Age of Illusion – Art and Politics in France 1918-1940*, Thames and Hudson, London, 1987.

[31] Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", *3+4* br. a, Beograd, 1978, str. 32-35.

[32] Fredric Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism", iz *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, str. 1-54.

[33] Ješa Denegri (ed), *Dizajn i kultura*, SIC, Beograd, 1980.

[34] Hans M. Wingler, *The Bauhaus – Weimar Desau Berlin Chicago*, The MIT Press, Cambridge MA, 1975; John Willett, *The Weimar Years – A Culture Cut Short*, Thames and Hudson, London, 1984.

[35] Đilo Dorfles, *Moda*, Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1979; ili Christopher Breward, *Fashion* (Oxford History of Art), Oxford University Press, Oxford, 2003.



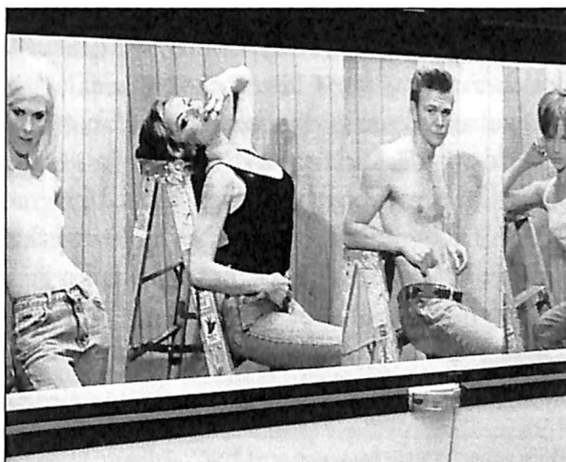
Oskar Vajld, 1882.



Koko Šanel, kostimi za predstavu Đigaljeva *Le Train bleu*, 1924.



Varvara Stepanova, *Sportski kostim*, 1924.



Kelvin Klajnova džins kampanja - detalj postera, 1995.

se razvijaju od individualizovanog muškog *dendi stila* koji je 'negovao' engleski pisac Oskar Vajld do kreacija Koko Šanel koje su stvarale 'izgled' moderne urbane i aktivne žene srednje više klase, dok je sovjetska umetnica Varvara Stepanova razvijala novi tehnološki dizajn za ženu-radnicu. Mogu se uočiti i obrti od kreiranja mode za 'odrasle' na masovno proizvođenje odeće za mlade iz srednje potrošačke klase, na primer, kreacije Meri Kvant u šezdesetim godinama. Uočavaju se pristupi naglašene i neočekivane provokativne estetizacije u ime ružnog, tj. u pojavi hibridne, egzotične i eklektične *punk* odeće mladih koji anti-modom označavaju *modu drugog načina* života ili bivanja u alternativnoj kulturi sredine sedamdesetih godina. Odnosno, ponuda univerzalne džins (*jeans*) odeće, koja se iz decenije u deceniju reaktuelizuje kao 'diskurs svakodnevnog oblačenja', postaje totalizujući masovni model 'lepog', 'mladalačkog', 'opuštenog', 'drugačijeg' ili 'eročnog' izgleda – videti postere za Klainovu džins kampanju iz 1995. Tokom osamdesetih i devedesetih godina XX veka dolazi do nove revolucije u dizajnu. Nastaje epoha razvijenog medijskog i masovnog estetizovanja svakodnevnog življenja. Taj period se, na primer, prema Viktoru Burginu označava kao dovršenje modernog projekta započetog u epohi prosvećenosti i uspostavljanje medijske *kulture prikazivanja*.[36] Prikazivanje, mimezis, više nije ekskluzivni protokol visoke umetnosti, već kulturalni protokol prikazivanja u masovnoj i potrošačkoj kulturi od reklamne industrije do svih oblika produkcije realnosti (industrija higijene, industrija prehrane, industrija predmeta za odevanja, film, televizija, industrija zabave, internet, *web* kultura itd)[37].

Procedure 'estetizacije' druge ili alternativne stvarnosti unutar razvijenog kapitalističkog *društva blagostanja* tokom šezdesetih godina XX veka bile su povezane sa delovanjem *pokreta mladih*[38] od *hippy* pokreta preko novolevičarskog aktivizma do radikalnog terorizma. U poznim devedesetim godinama XX veka i početkom XXI veka uspostavljene su strategije i taktike interventnog umetničkog delovanja u sistemima i praksama društvene kontrole i regulacije življenja, pri čemu je umetnost redefinisana kao jedna od praksi kontrole i regulacije svakodnevnog življenja. Reč je o epohi, posle hladnog rata, kada dolazi do totalizujuće medijske, ekonomske, tržišne, političke i vojne 'integracije' savremenog sveta. Integracija savremenosti se ostvaruje na uspostavljanju društvenih imperija (SAD, Evropska unija), ali i na različitim područjima delovanja i komuniciranja: kompjuterske mreže, VR tehnologije i, svakako, politički, kulturalni i društveni globalizam[39]. Umetničke taktike koje je sociolog i teoretičar teatra Aldo Milohnić označio terminom *artvizam (artivism)*[40] ukazuju na situaciju

[36] Victor Burgin, "The End of Art Theory", iz *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J, 1987, str. 204.
[37] Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001; ili Žan Bodrijar, *Drugo od istoga*, Lapis, Beograd, 1994.
[38] Herbert Marcuse, *Kraj utopije / Esej o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978; Lev Kreft, „Estetska dimenzija", u „Hebert Marcuse, Umetnost med spravo in revoltom", iz Aleš Erjavec, Lev Kreft, Heinz Paetzold, *Kultura kot alibi*, Komunist, Ljubljana, 1988, str. 117-125.
[39] Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperij*, Arkzin, Zagreb, 2003.
[40] Aldo Milohnić, „Artivism", iz „Performing Action, Performing Thinking" (temat), *Maska* št. 1-2 (90-91), Ljubljana, 2005, str. 15-25.

nestabilnog odnosa političke 'levice' i 'desnice', odnosno, relativnog statusa aktivizma u savremenom zapadnom postblokovskom svetu. *Artivizam* ukazuje, pre, na lokalne kontekstualizacije i dekontekstualizacije političkog čina i njegovog odnosa prema umetničkom i estetskom, nego na radikalne produkcije: 'novog sveta' levice ili očuvanja 'starog sveta' desnice. Procedure 'politike' i procedure 'umetnosti' ili 'estetizacije' se u morfološkom smislu ne razlikuju, već se razlikuju po orijentaciji izvođenja, upotrebe ili očekivanja 'efekta'. Jedan 'oblik ponašanja' je umetnički ili politički po tome što se od njega očekuje specifičan efekat, a ne po tome što se izvodi različitim 'izvođačkim' ili 'komunikacionim' sredstvima i potencijalnostima. Pri tome, *novi aktivizam* ili *artivizam* nije 'velika politika' promene ili uređenja ili očuvanja društva, već trenutni interventni rad sa uobičajenim i aktuelnim mehanizmima lokalnih kulturalnih praksi, kao što su ekonomske, javne institucionalne, kulturalne, političke, pravne, biotehnološke ili kompjuterske prakse u svakodnevnom životu. Pojedine umetničke intervencije imaju karakter 'terorističkog', tj. arbitrarnog i neočekivanog iskliznuća u društvenoj i kulturalnoj normalnosti. Kritičari, kao što je Aurora Fonda, ukazuju da "jedina umetnost koja je još *senzibilna* jeste teroristička umetnost"[41]. Teoretičari umetnosti i kulture pišu o umetničkim praksama povezanim za pitanja o ljudskim pravima i oblicima civilnog intervenisanja u svakodnevnom mikro- i makroživotnom prostoru[42]. U totalitarnim i revolucionarnim političkim režimima iz tridesetih godina bilo je na delu 'estetizovanje politike' (fašizam/nacizam) na nivou države ili nacije, te *politizacija umetnosti i estetike življenja* (komunizam) na nivou države ili klase. Naprotiv, za aktuelna zapadna društva na početku veka karakteristično je narušavanje granica između autonomno umetničkog i velike politike naglaskom na estetski i umetnički razrađenim praksama unutar institucija i izvršnih kanala kulturalne politike. Politika i umetnost, zato, nisu suprotnosti u izvođenju moći, već nestabilni oblici transfigurativnih izvođenja zasnovanih na protokolima i procedurama kulturalne politike u područjima javne i privatne strukturacije života. Savremena umetnost je biopolitička. Kada se kaže da je francusko slikarstvo, na primer, impresionizma biopolitičko[43], tada se ukazuje da izvesni slikari sredstvima pikturalnog prikazivanja predočavaju vizuelne efekte društvenih biopolitičkih tehnologija oblikovanja ljudskog svakodnevnog života u buržoaskom društvu druge polovine XIX veka.[44] Na primer, slika Gistava Kajbota *Hobleri parketa* (1875) pokazuje tela radnika, te način na koji rad 'oblikuje' njihova tela. Kajbot slikama kao da prikazuje oblikovanje

[41] Aldo Milohnić (2005), „Artivism", str. 25.

[42] Susan Leigh Foster, „Choreographies of Protest"; ili Inke Arns, „Affirmation and/as Resistance: On the strategy of subversive affirmation in current media activist projects (including some examples from the field of contemporary performance)", iz „Performing Action, Performing Thinking" (temat), *Maska* št. 1-2 (90-91), Ljubljana, 2005, str. 44-52 i 57-60.

[43] Michel Foucault, „The Birth of Biopolitics", iz Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault: Ethics – Subjectivity and Truth*, Penguin Books, London, 1997, str. 73-79.

[44] Pored Fukoovog, već klasičnog pojma 'biopolitika' koji se odnosi na oblikovanje ljudskog tela u životu buržoaskog društva, Hart i Negri uvode razliku između 'biomoći' i 'biopolitike': *biomoć* je tehnologija oblikovanja ljudskog života i tela putem politike, a *biopolitika* je strategija mnoštva protiv biomoći. Uporediti sa: Michael Hardt, Antonio Negri (2003), „Biopolitička proizvodnja", str. 32-47, kao i Michael Hardt, Antonio Negri, „Demokracija mnoštva", *Tvrđa* br. 1-2, Zagreb, 2005, str. 70-93.

samog života u radu, svakodnevnoj zabavi, tokom održavanja higijene itd. Kada se kaže, zatim, da je savremena umetnost *artivizma* biopolitička, to znači da je njen materijalni medij sve ono što jedno istorijski i/ili geografski određeno društvo postavlja za tehnologije *oblikovanja života* i *življenja* u institucijama na globalnom i loklanom nivou. Na primer, grupa *Critical Art Ensemble* je u projektima *Flesh Machine* (1997-1998), *Society for Reproductive Anachronisms* (1999-2000), *Inteligent Sperm On-Line* (1999), *Free Range Grain* (2000-2004) ili *Cult of the New Eve* (2000) istraživala, provocirala i problematizovala prakse medicine, genetike, medicinske i genetičke politike, svakodnevice itd. Grupa *Critical Art Ensemble* je usmerila rad na polje biotehnologije i efekte u politikama i tehnikama vladanja, tj. biopolitici savremenog društva. Grupa je pokušavala da identifikuje diskurse moći, uticaja, ponude kriterijuma znanja i življenja u odnosu na društveno sprovođene biotehnologije. Problematizovana su pitanja o *eugeničkim*[45] tragovima u pomoćnim reproduktivnim tehnologijama, o ekstremnim medicinskim intervencijama u reprodukciji i poništavanju seksualnosti, o biološkim materijalima i njihovoj tržišnoj razmeni, o utopijskim retorikama vezanim za genetska istraživanja, inžinjering i politiku.[46] Na primer, u projektu *Inteligent Sperm On-Line* testirani su modeli prezentovanja hrišćanske božićne retorike obećanja u diskursima naučnika i inženjera koji promovišu nove biotehnologije. Ta retorika je premeštena iz konteksta javnog rada naučnika i inženjera u govor 'kulta', čime je predočen složeni društveni model izvođenja sugestivnosti objektivnog i subjektivnog znanja u savremenom životu.

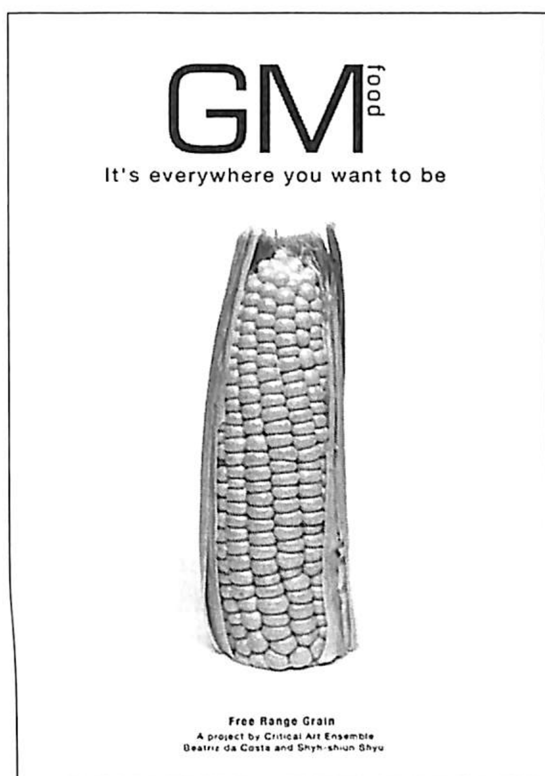
Estetičar Volfgang Velš u eseju „Procesi estetizacije"[47] locira u aktuelnosti, takozvani, estetski *boom*! ili *boom*! estetizacije, koji se odvija unutar individualnog stila življenja, urbanističkog planiranja i ekonomije do savremene teorije kulture i svakodnevnog življenja. Mnogi elementi realnosti su estetski predočeni i realnost se u celini pojavljuje kao estetski konstrukt. Estetizacija, zato, nije više intervencija unošenja ili sprovođenja estetske platforme u realnosti, već postavljanja realnosti na način estetskog. Velš razlikuje 'površinsku' i 'dubinsku' estetizaciju. *Površinska estetizacija*[48] se zasniva na dekoraciji, animaciji i iskustvu bivanja u savremenom svetu. Razlikuju se pristupi *estetskog opremanja realnosti*, pod ovim se razume politička volja, ekonomska moć i tehnološka sposobnost, većine savremenih zapadnih društava, da po svojoj volji preobraze urbani, industrijski i prirodni ambijent u celosti u *hiperestetski scenario*. Na taj način svet postaje nešto blisko konstruisanom i izvedenom obliku života. Iskustvo je centralno. Svaki butik ili kafe je dizajniran da omogući *aktivno estetizovano iskustvo* svakodnevnog življenja. Svet biva organizovan prema konceptima 'aktivnog iskustva' i, time, postaje organizovani *iskustveni domen*. U takvom kontekstu, estetizacija je

---

[45] Eugeničko (*eugenics*) je društvena filozofija koja zastupa popravljanje ljudskog nasleđa (zdravlja, inteligencije) društvenom intervencijom.
[46] *Critical Art Ensemble*, „Appendix 2", iz *The Molecular Invasion*, Autonomedia, Brooklyn NY, 2002, str. 139-140.
[47] Wolfgang Welsch (1997), "Aestheticization Processes – Phenomena, Distinction and Prospects", str. 1-32.
[48] Wolfgang Welsch (1997), "Surface aestheticization: embellishment, animation, experience", u "Aestheticization Processes – Phenomena, Distinction and Prospects", str. 2-4.



Gistav Kajbot, *Hobleri parketa*, 1875.



Critical Art Ensemble (CAE), Beatris da Kosta i Ši-Šiun, *Free Range Grain*, 2000-2004.

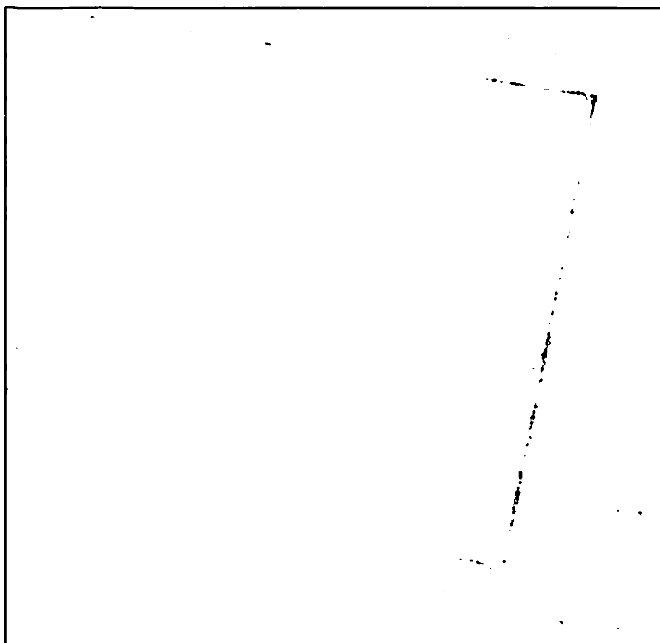
ponuđena kao instrumentalna tehnika ili, čak, tehnologija koja omogućava realizaciju života zadovoljstvom, zabavom ili uživanjem bez konsekvenci. Društvo odmora je realizovano brojnim institucijama koje čine infrastrukturu savremenog, pozno-post-modernog, sveta. Pokazuje se da ove različite taktike savremene estetizacije često služe ekonomskim svrhama. Estetizacija nije samo sredstvo ili oruđe iskustva, razonode ili ekonomije, već postaje njihova bitna karakterizacija u uslovima nadziranja i regulisanja življenja. *Dubinska estetizacija*[49] se ukazuje u izmenama savremenog sveta, koje su određene odnosima hardvera (*hardware*) i softvera (*software*), tj. instrumentalnom ulogom estetizacije u uspostavljanju novih tehnologija i njihovim realizovanjem materijalnog okružja za život:

> Materijalna estetizacija, kako želim da nazovem ove procese, istovremeno ima za nužnu posledicu nematerijalnu estetizaciju. Dnevna interakcija sa mikroelektronskim produkcijama procesuira efekat estetizacije naše svesti i našeg celog shvatanja realnosti. Svako ko neprestano radi sa projektovanjem posredstvom kompjutera upoznaje virtuelnost i manipulativnost realnosti; upoznaje se kako je realnost jedva realna, kako je estetski pogodna za modelovanje. – Starije generacije teško razumeju kako je mlađim generacijama lako da sebe postave u veštačkim svetovima.[50]

Zatim, Velš ukazuje na procese konstituisanja realnosti posredstvom medija. Njegova namera je da pokaže da nova medijska slika više ne nudi dokumentarnu garanciju realnosti, već pre mogućnosti preuređenja čulne pojavnosti izgleda realnosti. Realnost se nudi produktivnim radom medija. Ono što je određujuće za realnost jeste virtuelno, manipulativno i podložno estetski pretpostavljenom modelovanju. Estetizacija, time, postaje objekt i oblik za život. Ali, estetizacija nije 'uniformna' i 'monotona' kao u totalitarnim sistemima tridesetih godina XX veka, naprotiv, izvodi se na neverovatno brojne i raznolike načine. Ti načini su deo različitih društvenih strategija i taktika kojima se organizuje život unutar savremenih društava. U najopštijem smislu – insistira Velš – estetizacija znači da je neko postojeće 'ne-estetsko', ma šta to bilo, reciklirano ili predočeno kao *estetsko*. Takva šema estetizacije se može prepoznati u svakodnevnom privatnom životu, u arhitekturi i urbanizmu, u javnom životu poslovanja i zabave, ekonomiji, negovanju tela, ali i u filozofskom radu, tj. u onim pristupima koje Velš naziva 'epistemološkim estetizacijama'. U eseju "Estetika i anestetika"[51] uvodi se jedan *zbunjujući* pojam: *anestetsko*. Pojam 'anestetsko' je istovremeno blizak i suprotstavljen pojmu 'estetika'. Velš polazi od zapažanja de ne postoji samo jedna definicija estetike ili anestetike, već da se *radi* o složenim odnosima izvođenja određenja za *estetsko* i *anestetsko*. Estetika se, danas, kaže Velš, da videti kao pristup čulnim pojavama i, još uže, strukturi tih čulnih pojava. Ako se govori o estetici plesa, ptičijeg leta ili automobila,

---

[49] Wolfgang Welsch (1997), "Deep-seated aestheticization: transposition of hardware and software – the new priority of the aesthetic", u "Aestheticization Processes – Phenomena, Distinction and Prospects", str. 4-6.
[50] Wolfgang Welsch (1997), "Deep-seated aestheticization: transposition of hardware and software – the new priority of the aesthetic", str. 5.
[51] Wolfgang Welsch, „Estetika in anestetika", *Anthropos* št. 1-3, Ljubljana, 1994, str. 240-257.



Kazimir Maljevič, *Belo na belom (crtež)*, 1918.

I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

Džon Kejdž, *4'33"*, 1952.

misli se na kretanja i objekte kao takve. Estetika je, već kod Baumgartena redefinisana od čulnog znanja u čulnu spoznaju i, zatim, mišljenje o lepom (*ars pulchre cognitandi*). Danas je estetika usmerena na 'realnosti' objekata i događaja[52]. Pojam 'anestetika' se uvodi kao suprotan pojam pojmu 'estetika'. Njime se ukazuje na 'stanja' u kojima su uslovi, tj. potencijalnosti i sposobnosti, estetskog odsutni. Anestetsko je ne- ili bezčulno u smislu određenog gubitka, prekida ili nemogućnosti čulnog oseta, *fizičke* ili *duhovne* 'slepostí'. Pretpostavlja se da se *anestetika* odnosi na inverzne ili suprotne strane estetike. Ali, anestetika nije anti-estetika u smislu suprotstavljanja i negiranja estetike kao ne-estetskog ili izvan-estetskog. Ona je *naličije estetike* kao mogućnosti, pristupa, sposobnosti ili realizacije, a ne negativno kvalifikovanje ili odbacivanje estetike i estetskog. Reč je o problematizovanju 'čulnog', tj. o problematizaciji protokola, procedura i granica same estetike. Postavljaju se pitanja o samoj fundamentalnoj osnovi estetike. Na primer, u medicini se anestezijom isključuju sposobnosti čulnog opažanja. S druge strane, u potrošačkoj kulturi totalizujuća/metastazirana estetizacija nekontrolisane razmene i potrošnje roba ili informacija uspeva kao anestetetizacija. Anestetsko i anestetizacija jesu efekti kulturalne *prakse* sveta masovne kulture koja ima opštu strategiju i bezbroj lokalizovanih taktika izvođenja hiperestetskog: sveprisutnog estetskog koje se gubi u sveprisutnosti, u anesteziji, u gubljenju interesa, u tuposti. Ili, na primer, anestetsko je zalaganje za *sigurni seks*[53] u epohi straha od AIDSa. Posredstvom telekomunikacijskih i internet opštenja, direktni čulni seksualni stimulus se zamenjuje 'erotizovanom informacijom', tj. anestetskom informacijom. Anestetsko je efekat ili pojavnost mehanizama kontrole života u savremenim društvima. Reč je o kontrolama koje imaju upliva na ljudsku čulnost i njeno odlaganje medijskim *porukama* ili *tekstovima*. Pri tome, glavna[54] Velšova teza je da anestetsko nije nešto spolja nametnuto estetskom, već da *izvire* iz estetskog kao problem koji se da otkriti u različitim kulturalnim pojavama od favorizovanja vizuelnosti u zapadnoj civilizaciji od renesanse do osporavanja vizuelnosti ili čulnosti u modernoj umetnosti različitim pristupima redukciji 'vidljivog' (Paul Kle *Tretiranje snežne oluje* iz 1927, Kazimir Maljevič *Suprematistička kompozicija: belo na belom* iz 1918-19, Ed Rajnhart, *Crna slika no. 5* iz 1962) ili redukciji 'čujnog' u muzici (Džon Kejdž, *4'33"* iz 1952). Na primer, *land art* umetnik Valter de Maria[55] je izložio delo *Vertikalni kilometar* (1977) koje je realizovano kao 'rupa' u zemlji duboka tačno jedan kilometar. Ovo delo postoji, ali se čulno ne može opaziti. Ono je čulom vida nevidljivo, ono je anestetsko. Takođe, pokazuje se da savremena visoka umetnost kao anestetski orijentisana praksa postaje kritički usmerena protiv pojačane čulnosti i hiperestetičnosti unutar masovne, potrošačke i popularne kulture. Dijalektička napetost između čulnosti i time *estetskog* karaktera popularne kulture i 'ne-čulnosti' i time anestetskog karaktera visoke umetnosti čini vidljivim strateške napetosti u savremenim društvima. Međutim, stvar se

---

[52] Wolfgang Welsch (1994), str. 241.
[53] Wolfgang Welsch (1994), str. 245.
[54] Wolfgang Welsch (1994), str. 252.
[55] Walter De Maria, *Two Very Large Presentations*, Moderna Nusett, Stockholm, 1989, str. 82.

usložnjava time što hiperčulnost popularne kulture, prenaglašenošću i totalizujućom masovnošću, anticipira neku vrstu 'estetske' anestezije i, time, anestetičnosti. A, idealizovana nečulnost visoke umetnosti stvara prividni čulno uočljivi *manir* minimalne ili odsutne čulnosti. Zato, estetička i anestetička pitanja o 'čulnosti' nisu pitanja psihologije percepcije, već pitanja sa posebnih platformi izvođenja protokola o kulturalno i umetnički determinisanim uslovima i uslovljenostima 'čulnog'.

Baumgartenov pojam estetike kao filozofske discipline

Estetikom može biti nazvana filozofska teorija i veština formiranja, izumevanja, proizvođenja i upotrebe pojmova (*concepts*) koji se odnose na čulnu spoznaju sveta. Estetika se može odnositi na *intenzionalni* (apstraktni) pojam umetnosti ili pojam hipotetičkog, odnosno, idealno zamišljenog prirodnog i veštački lepog. Ona se može odnositi i na *ekstenzionalni* (referentni) pojam lepog, a to znači na izdvojene i teorijski predočene zamisli postojećeg *čulnog*: čulnog doživljaja, čulne recepcije, suđenja o uzrocima i doživljajima čulne recepcije i čulnog saznavanja sveta. Koncepti *čulnog saznanja* i *čulnog doživljaja* imaju dugu istoriju[56] upotreba koje verovatno započinju grčkim terminom *aisthesis* koji se odnosio na 'čulni utisak' i tradicionalno se suprotstavljao pojmu *noesis* koji je označavao mišljenje.

Pojam i termin 'estetika' (*Aesthetica*) u filozofskom smislu, uveo je i postavio nemački filozof Aleksandar Gotlib Baumgarten 1735. godine. Raspravu nove filozofske discipline ili nauke je započeo *upotrebom* grčke reči *aisthesis* (čulno zapažanje), i postavio je pojam *aisthetike episteme* (nauka koja se tiče čula). Po Baumgartenu, estetika je filozofija *čulnog saznanja*. Njegov filozofski projekt duguje složenim previranjima u tadašnjoj filozofiji, a pre svega u suočavanju kritike racionalizma[57] (Lajbnic, Volf) sa kritikama britanskog empirizma[58] i projektovanjem moguće fenomenologije[59] kao nauke o pojavnostima čulnog sveta (Lambert). Postavljena eklektična platforma je omogućila Baumgartenu da 'čulno' definiše kao specifičnu vrstu znanja za koje će uvesti novu filozofsku disciplinu, tj. estetiku. Pojam *estetika* je razvio u filozofskoj disciplini koja *povezuje* u novu saznajnu celinu: čulno saznanje, lepo i teoriju o umetnosti (po Baumgartenu poeziju).[60] Ovim spojem nastala je osnova moderne autonomne filozofske discipline koja metajezički obuhvata i povezuje tradicionalno razdvojena učenja o čulnom, lepom i umetničkom:

Time je Baumgarten dao definiciju estetike, i on odmah, zatim, određuje

[56] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Davna istorija", u „Estetski doživljaj: istorija pojma", str. 299-306.
[57] Lik Feri, „Lajbnic i Volf: oslabljenost čulnog sveta", u „Između srca i razuma", iz *Homo Aestheticus – Otkriće ukusa u demokratskom dobu*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1994, str. 65-69.
[58] Lik Feri (1994), „Paradoksi hjumovski estetike: od (skeptičkog) relativizma do klasicističkog univerzalizma", u „Između srca i razuma", str. 55-64; Vanda Božičević (ed), *Filozofija britanskog empirizma*, Školska knjiga, Zagreb, 1996.
[59] Lik Feri (1994), „Zaokret: prva 'Estetika' i prva 'Fenomenologija'", u „Između srca i razuma", str. 64-65.
[60] Aleksandar Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog* dela, BIGZ, Beograd, 1985.

> i njen naziv: "Definicija već postoji, i lako je sada izmisliti naziv za njen predmet, jer su još grčki filozofi i crkveni oci uvek ponovo povlačili razliku između estetskog i noetskog... Pri tome je dovoljno jasno da se u njih estetsko ne svodi samo na čulno opažanje, jer se i ono što je u odsustvu čulno saznato, kao što su fikcije, počastvuje tim imenom. Dakle, noetsko, ono što podleže višoj spoznajnoj sposobnosti, predmet je logike, a estetsko je predmet ESTETIKE." (...)
> Estetika u prvobitnom kao filozofija estetskog ili čulnog sveta kao 'sveta života' (*Lebenswelt*) istorijski se pokazuje kao jedna nova fenomenologija, unekoliko srodna 'fenomenološkom pokretu' u našem stoleću i veoma aktuelna svojim zahtevom da cela stvarnost, pa, dakle, i stvarnost čovekovog opstanka, ponovo postane čulno shvatljiva, znači izvorno estetski saznatljiva pre razlučivanja na saznajući subjekt i na predmet saznanja, na teorijsko mišljenje i na delovanje, pre razlučivanja na razne forme kulturnih delatnosti, na nauku, na umetnost i na druga područja kulture.[61]

Baumgarten je u okvirima filozofije omogućio sinhronijsko uspostavljanje i dijahronijsko reinterpretiranje opšte filozofske discipline i institucije spoznavanja čulnog, lepog i umetničkog. Učinio je zahvat da tradicionalnu poetiku izloži kao protokol filozofskog sistema kojim se teorija pesništva preobražava u filozofsku poetiku[62], a filozofska poetika u filozofsku disciplinu o čulnom saznanju. Baumgartenov preobražaj poetike i epistemologije u filozofiju *aestezisa* (čulnog saznanja) je, pored pozivanja na antičku i hrišćansku tradiciju, bitno moderan interpretativni zahtev za centrirano filozofskim proučavanjem umetnosti i čulno dostupnog sveta. Baumgarten je obećao širu filozofsku *platformu* od one koju pruža *poetika*:

> ...Više od toga, danas se sa Švajcerom i Pecoldom može tvrditi da je Baumgartenov princip estetskog širi od sveta umetnosti, da se on kao princip čulnosti uopšte nalazi u osnovi ne samo sveta umetnosti već i sveta nauke.[63]

Baumgarten je *Estetiku* objavio u dva toma između 1750. i 1758. godine, a drugi tom je ostao nedovršen. Njegova estetika je bila podeljena na područje teorijske i praktične estetike, a teorijska estetika je bila izložena kao heuristika, metodologija i semiotika. Uvodni deo je nazvan "Prolegomena" i projektovao je potencijalnu koncepciju opšte estetike. Na primer, prvi paragrafi Baumgartenove estetike glase:

> #1. Estetika (teorija slobodnih umetnosti, niže studije percepcije, umetnost mišljenja na lep način, umetnost analoškog razmišljanja) je nauka o percepciji koja je omogućena čulima.
> #2. Prirodni uslovi nižih saznajnih sposobnosti, razvijeni upotrebom pre nego vežbom i kulturom, mogu se nazvati *prirodna estetika*, i mogu se

---

[61] Milan Damnjanović, „Prvobitne ideje filozofske estetike", iz Aleksandar Gotlib Baumgarten (1985), str. XXIII.
[62] Aleksandar Gotlib Baumgarten (1985).
[63] Milan Damnjanović, „Prvobitne ideje filozofske estetike", iz Aleksandar Gotlib Baumgarten (1985), str. XXV.

podeliti, kao što je i opšta prirodna logika podeljena, u dva tipa: svojstveno (kao kod talenta koji je urođen) i omogućeno, koje se u svom obrtu deli između učenja i praktikovanja.

#3. Najvažnije upotrebe teorijske estetike (#1) kao potpore za prirodnu estetiku su, među mnogima, ove: (1) pribavljanje odgovarajućeg materijala za one nauke koje primarno zavise od percepcije posredstvom intelekta, (2) prilagođavanje naučno saznatih činjenica za svačiji nivo razumevanja, (3) poboljšavanje znanja i njegovo proširenje preko granica onoga što nam je poznato, (4) pribavljanje zvučne osnove za sve studije kulture i slobodnih umetnosti, i (5) prelaženje razlika između svih stvari svakodnevnog života, sve stvari postaju jednake.

#4. Iz ovoga proizlaze ove posebne primene: (1) filološka, (2) hermeneutička, (3) egzegetska, (4) retorička, (5) propovedna, (6) poetička, (7) muzička, itd.[64]

Mnoštvo različitih istorijskih pristupa čulnom (filozofske, teološke i psihološke teorije recepcije), lepom (filozofska, teološka, psihološka i poetička učenja o prirodno lepom, božansko lepom, umetnički lepom) i umetničkom (pre svega poetike umetnosti) povezano je i interpretirano, tokom druge polovine XVIII i tokom XIX veka, kao *međuodnosno* znanje u okviru prepoznate i reinterpretirane istorije estetike. Zamisao estetike je korespondirajuća zamislima posebnih filozofskih disciplina kao što su etika, epistemologija, ontologija ili fenomenologija. Baumgartenova postavka estetike kao discipline omogućila je da se zasnuju složene i velike estetičke teorije Imanuelna Kanta, Fridriha Vilhelma Jozefa Šelinga, Georga Vilhelma Fridriha Hegela, Artura Šopenhauera i Fridriha Ničea.[65] Jedno sasvim pogodno sumiranje o mestu i značaju Baumgartenovog izvođenja inicijalnog ili konstitutivnog protokola estetike kao filozofske discipline je postavio Lik Feri:

> *Aesthetica* time daje filozofsku formulaciju glavnim temama koje smo, u književnijem obliku, sreli još u francuskoj raspri o klasicizmu i estetici osećanja. S *pojedinačnim* kojem umetnik teži zalazimo u onu oblast koju kartezijanski um ne može da shvati i koju možemo nazvati oblašću iracionalnog, ili pak, poslužimo li se estetičkim rečnikom, oblašću 'tajne', tananosti i onog 'ne-znam-ni-ja-čega'. Ali, s Baumgartenom posredovanje između uma i nerazumnosti, između univerzalnog i individualnog, počinje da se vrši ne samo putem uticaja načela kontinuiteta, nego pre svega zahvaljujući ideji *analogije* za koju smo videli kako je omogućila da se izgradi most između čulnog i razumskog sveta. No da bi taj most postao istinski nužan, potrebno je još da razdvajanje dva sveta bude takođe stvarno osigurano. A upravo je to, razume se, zadatak koji Baumgarten, uprkos originalnosti i smelosti svoje namere, nije uspeo

[64] Alexander Gottlieb Baumgarten, „Prolegomena to Aestheicat", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 489-490.

[65] Danko Grlić (1978); Danko Grlić, *Friedrich Nietzsche*, Naprijed i Nolit, Zagreb i Beograd, 1988.

potpuno da izvrši u lajbnicovskom filozofskom okviru.[66]
Nastanak estetike je označio reviziju evropske filozofije u nastajućoj epohi moderne[67], zatim, nastanak novih i specifičnih kulturalnih praksi kao što su umetnost u modernom smislu, umetnička kritika, istorija umetnosti i teorija umetnosti[68], ali i moguću retrospektivnu konstrukciju istorije zapadne estetike iz perspektive doba prosvećenosti.

Estetika: čulno, *samo* čulno i *nesamo* čulno

Jedan od bitnih problema sa kojim se susreće svako izvođenje estetike kao tumačenja čulnog saznanja je postavljanje pitanja o odnosima specijalizovanog čula, najčešće: oka i uha, odnosno, dodira, prema telu kao artikulaciji pojedinačnih čulnih reakcija u životno dejstvo organizma[69], individuuma[70] i subjekta[71]. Odnosi čula i tela se u estetici ne postavljaju na način protokola psihologije ili filozofije percepcije[72] gde se teži zasnivanju konzistentnih opisa, tumačenja i interpretacija ljudske perceptivne situacije/događaja na osnovu proverenih psiholoških predočavanja. Estetički pristup nije zasnovan na proučavanju same 'percepcije' u fiziološkom, psihološkom ili društvenom smislu, već na proučavanju i raspravi funkcija izuzetnih slučajeva percepcije u posebnim i izuzetnim pristupima, tj. kontekstualizacijama, čulnosti. Estetika je, skoro uvek, filozofija o izuzetnim funkcijama i, možda, upotrebama efekata/rezultata 'percepcije' i 'perceptivnih saznanja' s obzirom na (1) specificirani i imenovani objekt ili događaj opažanja u prirodi, kulturi ili umetnosti i na (2) pretpostavljene namere opažanja usmerene na saznavanje, razumevanje, doživljaj, interakciju, uživanje, učestvovanje, posedovanje, uživljavanje, poistovećivanje, strah, radost, suđenje itd. u vezi sa opaženim. Psihološki pristup percepciji je naučni pristup koji traži da objasni nosioce i izvršioce percepcije u fiziološkom i psihološkom smislu. Estetički pristup percepciji je filozofski u smislu 'odvajanja' percepcije od psihologije i prestrukturiranja pojmova kojima se percepcija predočava u filozofske ili teorijske pojmove koji su u interpretativnim odnosima sa epistemologijom, poetikom, teorijama umetnosti, studijama kulture i studijama medija.

Pojmovno predočavanje *saznanja* i *doživljaja* čulnog se protokolima estetike ukazuje na sasvim različite načine od filozofske i kulturalne centriranosti specijal-

---

[66] Lik Feri (1994), „Dvosmislenosti *Aestheticae*: prema autonomiji čulnog", u „Između srca i razuma", str. 78.
[67] Slobodan Divjak, Ivan Milenković (eds), *Moderno čitanje Kanta*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005.
[68] Victor Burgin (1987), "The End of Art Theory", str. 140-204.
[69] Organizmom se naziva svaka biološka funkcionalna celina.
[70] Individuumom se naziva svaka *biološka funkcionalna celina* koja ima društveni identitet (lični broj, pasoš, građansko pravo glasa itd).
[71] Subjektom se nazivaju načini zastupanja, identifikovanja ili prikazivanja individuuma u specifičnom kontekstu. Subjekt je skup 'tekstova' kojima se individuum zastupa za druge subjekte ili druge tekstove kulture ili, čak, pojave sveta.
[72] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978; ili Nenad Miščević, *Uvod u filozofiju psihologije*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.

izovanog i autonomno definisanog čula (oka[73], uha[74]) do složenih i interaktivnih uloga tela[75] u saznanju i doživljaju sveta. Filozofska i kulturalna razdvajanja ili spajanja odnosa 'čula' i 'tela' su menjala platforme estetskog pristupa i estetičkog tumačenja u istorijama zapadnih društava. Filozofska i estetička tumačenja specijalizacije pojedinog čula su vodila ka specijalizaciji *estetskog kao estetskog* ili *umetničkog* u smislu samo jednog čula. Visoka umetnost je od renesanse prolazila kroz složene i spore procese transfigurisanja i postupnih razvoja tehnika stvaranja, medija posredovanja i funkcija pojavljivanja umetničkog dela u smislu specijalizacije 'umetničkog' za određeno čulo: muzike za uho, a slikarstva za oko. Visoka umetnost je bila u funkciji identifikacije i konstitucije srednje i visoke buržoaske klase i zato je bila vođena zahtevima za specijalizacijom umetničkih tehnika i specijalizacijom pojedinačnog čula estetskog saznanja/doživljaja. Te tehnike i specijalizacije čula podsećaju i, ne samo da podsećaju, na tehnike društvenog *disciplinovanja tela* i, dalje konstruisanje društvenog subjekta u *disciplinarnim režimima ranog kapitalizma.*

U pučkim kulturalnim praksama rituala, obreda i zabave, koji potiču iz feudalnih vremena a vrhunac postižu sa renesansom, dolazilo je do ponude *aktivnog čulnog tela* estetskom događaju spajanja i razdvajanja individuuma i kolektiva u okviru 'narodne' svetkovine. U karnevalu se pojavljuje oneobičeno ili fikcionalizovano bihevioralno telo koje nadilazi uobičajene svakodnevne funkcije, pre svega korisnog, društvenog tela u podeli rada, služenju gospodaru ili vladaru, te instituciji religije. Karneval i karnevalizacija svakodnevice su u oneobičavanju segmenata svakodnevice postavljali 'estetski događaj' za ljudsko telo. To telo je bilo u pokretu i u izuzetnom odnosu pojedinačnog subjekta i mnogostrukosti zajednice. Karnevalizacija je upućena pučkoj kulturi u kojoj je 'karneval' neka vrsta ventila u društvu posedovanja i vladanja telom:

> U karnevalskom svetu je ukinuta svaka hijerarhija. Tu su međusobom izjednačeni svi staleži i svi uzrasti.[76]

Slobodno, mnogostruko i kao *svemoguće* telo bilo je telo karnevalizacije. Karnevalizacija je, za Bahtina[77], izraz čežnje za *izgubljenim izvorom* i sa estetskim ispunjenjem koje bi trebalo da telu obezbedi 'celovitost' koja nadilazi svakodnevnu društvenu nužnost i buduće razvoje specijalističkih umetnosti. Karneval i karnevalizacija se, zato, mogu videti kao koncepcije 'čulnosti' koje prethode estetičkom izvođenju specijalizacije 'organa' čulnog saznanja i povezivanja *specijalizovanih organa* sa posebnim umetnostima. Karneval nije više ritual i obred, ali još nije postao 'umetnost' u modernom smislu.

---

[73] Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Tweintieth-Century French Thought,* University of California Press, Berkeley, 1993.

[74] David Schwarz, *Listening Subjects – Music, Psychoanalysis, Culture,* Duke University Press, Durham, 1997.

[75] Maurice Merleau-Ponty (1978).

[76] Mihail Bahtin, „Narodno-prazničke forme i slike u Rableovu romanu", iz *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse,* Nolit, Beograd, 1976, str. 268.

[77] David Carroll, „Karneval, pravda i ideja zajednice", u „Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti – Bahtin i Lyotard", iz Vladimi Biti (ed), *Bahtin i drugi,* Naklada MD, Zagreb, 1992, str. 176; Mihail Bahtin (1976), „Narodno-prazničke forme i slike u Rableovu romanu", iz *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse,* str. 213-294.

> i njen naziv: "Definicija već postoji, i lako je sada izmisliti naziv za njen predmet, jer su još grčki filozofi i crkveni oci uvek ponovo povlačili razliku između estetskog i noetskog... Pri tome je dovoljno jasno da se u njih estetsko ne svodi samo na čulno opažanje, jer se i ono što je u odsustvu čulno saznato, kao što su fikcije, počastvuje tim imenom. Dakle, noetsko, ono što podleže višoj spoznajnoj sposobnosti, predmet je logike, a estetsko je predmet ESTETIKE." (...)
>
> Estetika u prvobitnom kao filozofija estetskog ili čulnog sveta kao 'sveta života' (*Lebenswelt*) istorijski se pokazuje kao jedna nova fenomenologija, unekoliko srodna 'fenomenološkom pokretu' u našem stoleću i veoma aktuelna svojim zahtevom da cela stvarnost, pa, dakle, i stvarnost čovekovog opstanka, ponovo postane čulno shvatljiva, znači izvorno estetski saznatljiva pre razlučivanja na saznajući subjekt i na predmet saznanja, na teorijsko mišljenje i na delovanje, pre razlučivanja na razne forme kulturnih delatnosti, na nauku, na umetnost i na druga područja kulture.[61]

Baumgarten je u okvirima filozofije omogućio sinhronijsko uspostavljanje i dijahronijsko reinterpretiranje opšte filozofske discipline i institucije spoznavanja čulnog, lepog i umetničkog. Učinio je zahvat da tradicionalnu poetiku izloži kao protokol filozofskog sistema kojim se teorija pesništva preobražava u filozofsku poetiku[62], a filozofska poetika u filozofsku disciplinu o čulnom saznanju. Baumgartenov preobražaj poetike i epistemologije u filozofiju *aestezisa* (čulnog saznanja) je, pored pozivanja na antičku i hrišćansku tradiciju, bitno moderan interpretativni zahtev za centrirano filozofskim proučavanjem umetnosti i čulno dostupnog sveta. Baumgarten je obećao širu filozofsku *platformu* od one koju pruža *poetika*:

> ...Više od toga, danas se sa Švajcerom i Pecoldom može tvrditi da je Baumgartenov princip estetskog širi od sveta umetnosti, da se on kao princip čulnosti uopšte nalazi u osnovi ne samo sveta umetnosti već i sveta nauke.[63]

Baumgarten je *Estetiku* objavio u dva toma između 1750. i 1758. godine, a drugi tom je ostao nedovršen. Njegova estetika je bila podeljena na područje teorijske i praktične estetike, a teorijska estetika je bila izložena kao heuristika, metodologija i semiotika. Uvodni deo je nazvan "Prolegomena" i projektovao je potencijalnu koncepciju opšte estetike. Na primer, prvi paragrafi Baumgartenove estetike glase:

> #1. Estetika (teorija slobodnih umetnosti, niže studije percepcije, umetnost mišljenja na lep način, umetnost analoškog razmišljanja) je nauka o percepciji koja je omogućena čulima.
>
> #2. Prirodni uslovi nižih saznajnih sposobnosti, razvijeni upotrebom pre nego vežbom i kulturom, mogu se nazvati *prirodna estetika*, i mogu se

[61] Milan Damnjanović, „Prvobitne ideje filozofske estetike", iz Aleksandar Gotlib Baumgarten (1985), str. XXIII.
[62] Aleksandar Gotlib Baumgarten (1985).
[63] Milan Damnjanović, „Prvobitne ideje filozofske estetike", iz Aleksandar Gotlib Baumgarten (1985), str. XXV.

podeliti, kao što je i opšta prirodna logika podeljena, u dva tipa: svojstveno (kao kod talenta koji je urođen) i omogućeno, koje se u svom obrtu deli između učenja i praktikovanja.

#3. Najvažnije upotrebe teorijske estetike (#1) kao potpore za prirodnu estetiku su, među mnogima, ove: (1) pribavljanje odgovarajućeg materijala za one nauke koje primarno zavise od percepcije posredstvom intelekta, (2) prilagođavanje naučno saznatih činjenica za svačiji nivo razumevanja, (3) poboljšavanje znanja i njegovo proširenje preko granica onoga što nam je poznato, (4) pribavljanje zvučne osnove za sve studije kulture i slobodnih umetnosti, i (5) prelaženje razlika između svih stvari svakodnevnog života, sve stvari postaju jednake.

#4. Iz ovoga proizlaze ove posebne primene: (1) filološka, (2) hermeneutička, (3) egzegetska, (4) retorička, (5) propovedna, (6) poetička, (7) muzička, itd.[64]

Mnoštvo različitih istorijskih pristupa čulnom (filozofske, teološke i psihološke teorije recepcije), lepom (filozofska, teološka, psihološka i poetička učenja o prirodno lepom, božansko lepom, umetnički lepom) i umetničkom (pre svega poetike umetnosti) povezano je i interpretirano, tokom druge polovine XVIII i tokom XIX veka, kao *međuodnosno* znanje u okviru prepoznate i reinterpretirane istorije estetike. Zamisao estetike je korespondirajuća zamislima posebnih filozofskih disciplina kao što su etika, epistemologija, ontologija ili fenomenologija. Baumgartenova postavka estetike kao discipline omogućila je da se zasnuju složene i velike estetičke teorije Imanuelna Kanta, Fridriha Vilhelma Jozefa Šelinga, Georga Vilhelma Fridriha Hegela, Artura Šopenhauera i Fridriha Ničea.[65] Jedno sasvim pogodno sumiranje o mestu i značaju Baumgartenovog izvođenja inicijalnog ili konstitutivnog protokola estetike kao filozofske discipline je postavio Lik Feri:

> *Aesthetica* time daje filozofsku formulaciju glavnim temama koje smo, u književnijem obliku, sreli još u francuskoj raspri o klasicizmu i estetici osećanja. S *pojedinačnim* kojem umetnik teži zalazimo u onu oblast koju kartezijanski um ne može da shvati i koju možemo nazvati oblašću iracionalnog, ili pak, poslužimo li se estetičkim rečnikom, oblašću 'tajne', tananosti i onog 'ne-znam-ni-ja-čega'. Ali, s Baumgartenom posredovanje između uma i nerazumnosti, između univerzalnog i individualnog, počinje da se vrši ne samo putem uticaja načela kontinuiteta, nego pre svega zahvaljujući ideji *analogije* za koju smo videli kako je omogućila da se izgradi most između čulnog i razumskog sveta. No da bi taj most postao istinski nužan, potrebno je još da razdvajanje dva sveta bude takođe stvarno osigurano. A upravo je to, razume se, zadatak koji Baumgarten, uprkos originalnosti i smelosti svoje namere, nije uspeo

[64] Alexander Gottlieb Baumgarten, „Prolegomena to Aestheicat", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 489-490.

[65] Danko Grlić (1978); Danko Grlić, *Friedrich Nietzsche*, Naprijed i Nolit, Zagreb i Beograd, 1988.

Karneval je *spektakl* ako se spektaklom može nazvati javni, tj. kulturalni, izvođački događaj u kome posmatrač-učesnik artikuliše svoje složeno čulno telo kao mogući subjekt zastupanja prema drugim ljudima, društvu, prirodi i *transcendentnim svetovima*.

Na prvi pogled se uočava razlika između *karnevala* i, na primer, *koncerta*. Karneval se odnosi na bihevioralno telo, a koncert na jedan čulni organ: uho. Uho je to koje sluša umetničku muziku. Fascinantno je kako se u istoriji muzike odigravalo razdvajanje tela i *čula sluha* te premeštanje tela kao estetskog uslova u popularnu kulturu i specijalizacije čula sluha, gotovo kao bez tela, u visokoj kulturi i umetničkoj muzici od XVIII do XX veka. Zamisao zapadne umetničke muzike se gradila oko idealizacije *samog slušanja, sluha kao moći* i *čula sluha*. Nastanak muzičkog *oblika koncerta*[78] i *institucije koncerta* u poznom baroku i dobu prosvećenosti, na prelazu iz XVII u XVIII vek, označio je bitno preusmeravanje izvođenja muzike unutar društvenih i kulturalnih, najčešće telesnih: ritualnih, obrednih, karnevalskih, zabavnih ili ceremonijalnih praksi u autonomne umetničke prakse izvođenja muzike samo za slušanje, bez gestualnog kretanja, marširanja, plesanja. Danas, svaka muzika može biti izvedena kao 'koncertna', institucionalno postavljena kao *sama muzika* ili kao *muzika za samo estetsko* saznavanje/uživanje. Kada se koncert postavio kao oblik i, zatim, institucija, muzika je dovedena do one protokolarne potencijalnosti koja omogućava muziku za samo estetsko slušanje. Pri tome, taj proces nije samo unutarmuzički proces estetizacije i postuliranja svake muzike kao apsolutne muzike, već je bitna i društvena izgradnja 'posebne teritorije' za nezainteresovano ili, možda tačnije, neutilitarno izvođenje i slušanje muzike unutar nastajućeg buržoaskog društva.[79] Nasuprot ovom estetički vođenom kretanju od tela ka organu, muzika je u popularnoj kulturi od karnevala preko cirkusa i, zatim, kabarea u XIX veku do diskokluba i rok koncerta[80] u drugoj polovini XX veka ostala i opstala kao umetnost za *ljudsko telo*. Telo unutar popularne muzike se odnosi prema muzici telesnim pokretima čiji je jedan od potencijalnih 'aparata' i sluh. Razlika, na primer, između koncerta apsolutne umetničke muzike i rok-koncerta ili DJ afektacije, atrakcije i improvizacije u diskoklubu nije samo na nivou 'estetskog' odnosa prema specijalizovanom čulu slušaoca i aktivnom-interaktivnom telu slušaoca, već i prema funkcijama recepcije muzičkog dela kao umetničkog 'komada' i telesnog/bihevioralnog[81] učestvovanja u muzičkom događaju kao kulturalnom događaju masovne potrošnje unutar formalnih i neformalnih institucija zabave i potrošnje.

Na primer, u okviru neodadaističkih istraživanja telesnog 'čina' i 'akcije' us-

---

[78] Daniel T. Politoske, „Concerto", u „Baroque Instrumetnal Music", iz *Music*, Prentice-Hall INC, Englewood Cliffs NJ, 1974, sre. 118-123.
[79] Janet Wolff, „Foreword / The ideology of autonomous art", iz Richard Leppert, Susan McClary (eds), *Music and Society – The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996. str. 1-12.
[80] Simon Frith, "Towards an aesthetic of popular music", iz Richard Leppert, Susan McClary (1996), str. 133-149.
[81] Džon Fisk, "Karnevalska zadovoljstva" i "Kontrola nad telom", iz *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001, str. 97-99 i 106-119.

postavljen je koncept hepeninga kao načina umetničkog delovanja.[82] Hepening je prostorno-vremenski i bihevioralni događaj u kome učestvuju umetnici i publika. Hepening je nastao u okvirima slikarskih i skulptorskih umetničkih eksperimenata da bi se definisao kao multimedijalna umetnička disciplina između teatra, likovnih umetnosti i konkretnog svakodnevnog ponašanja. Hepening je delimično režirani ili nerežirani događaj kojim se publika (voajeri, gledaoci, slušaoci) pretvara u saučesnika-aktera (*performativna* dimenzija). Hepening je primer nespecijalizovanog estetskog događaja/doživljaja/saznanja gde gledalac nije onaj koji vidi ili čuje 'nešto' pripremljeno za njegova čula, već je onaj koji sebe telesno i bihevioralno artikuliše u neočekivanom događaju kroz koji iskustveno-telesno prolazi.

Na primer, u umetnosti novih medija, kao što je *umetnost virtuelne realnosti* ljudsko telo se uvodi u složeni događaj estetskih i anestetskih interaktivnih odnosa unutar kibernetskog sistema. Kibernetski sistem je regulacioni sistem, sa *feedback* vezama, između organizma i elektronskog računara sa pratećom opremom. Drugim rečima, *kibernetski sistem* je neka vrsta regulisanog biološkog i elektronskog organizma. Virtuelnom realnošću[83] (*virtual reality* ili *VR*) ili sajberprostorom (cyberspace) nazivaju se različiti oblici hardverskih povezivanja tehničkih sistema (kompjutera, televizije, kiborga ili robota) s živim ljudskim telom. Priključeni biološki organizam, na primer, čovek biva uveden u složeni telesni interaktivni odnos sa mašinom koji može biti čulni (estetski) i ne-čulni (anestetski[84]). Nastale afektacije i atrakcije su složeni odnosi vizuelnog, akustičkog, haptičkog i bilo kog drugog prinudnog dejstva na organizam koje vodi mnogostrukom i hibridnom estetskom, tj. čulnom saznanju i doživljaju.

Ova kratka rasprava primera od karnevala i koncerta preko hepeninga do umetnosti virtuelne realnosti ukazuje da ne postoji *invarijantni* pojam 'estetike' i 'estetskog', već da se radi o različitim protokolima izvođenja 'samog estetskog' i složenih hibrida čulnih i telesnih zastupanja promenljive predočivosti 'čulnosti' u teorijama i filozofiji. Čulno opažanje se proučava u okviru različitih sistema/praksi istorijskih društava, u dijapazonu od 'prirodnog čulnog opažanja'[85] (vida, sluha) do 'digitalizovanog čulnog opažanja'[86] (vida, sluha, dodira, tela). Na primer, američki teoretičar kulture Martin Džej je razradio tumačenja i interpretiranja 'pogleda' u francuskoj teoriji i filozofiji.[87] *Pogled* (*gaze, sight*) i *viđenje* (*seeing*) kao problemska tema u teorijskim, istorijskim i

---

[82] Stefan Moravski, "Hepening – genealogija, karakter, funkcije", *Treći program RB* br. 14, Beograd, 1972, str. 359-432, str. 432-474.

[83] Michael Rush, "Virtual Reality", u "Digital Art", iz *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, London, 2001, str. 208-217; Mark B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004; ili Brian Massumi, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002.

[84] Anestetskim se nazivaju afektacije nastale posredstvom hardverskih veza (priključenja) biološkog organizma i kompjuterskog sistema koji ne idu preko ljudskih čula, već putem operativno izvedenih 'kontakata'. Wolfgang Welsch (1994), str. 240-242.

[85] Norman Bryson, „The Natural Attitude", iz *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 1-12.

[86] Brian Massumi (2002), „The Bleed: Where Body Meets Image", str. 46-67.

[87] Martin Jay (1993).

filozofskim raspravama postaju središte interesovanja osamdesetih i ranih devedesetih godina XX veka. Dolazi i do buđenja interesovanja za telo i telesno-čulne odnose sa svetom, pre svega, svetom medija i medijskih prikazivanja stvarnog ili fikcionalnog sveta. Nova fenomenologija pogleda, sa obnovljenim interesovanjima za *fenomenologiju percepcije* Morisa Merlo-Pontija[88] i tumačenja pogleda u teorijskoj psihoanalizi Žaka Lakana[89], počinje da dominira nad lingvističkim i semiološkim interpretacijama percepcije.[90] Žak Lakan je postavio važan zahtev da je *pogled spolja*:

> Za početak moram naglasiti to – u skopičkom polju pogled je izvan, ja sam gledan, tj. ja sam slika.
> Tu je funkcija koja je najbliža instituciji subjekta u vidljivome. Ono što me posve određuje u vidljivome, to je pogled, koji je izvana. Preko pogleda ulazim u svijetlost, a od pogleda primam učinak. Odatle proizlazi da je pogled instrument preko kojeg se svjetlost utjelovljuje, i preko kojeg – ako mi dozvolite da se poslužim jednom riječi, kao što to često činim, razlažući je – sam ja *fotografiran*.[91]

Pogled nije nešto što izvire iz 'stvorenja', već nešto što se dešava stvorenju. Pogled je spoljašnja operacija na zadatim parametrima sveta i ljudskog odnosa prema svetu. Savremene teorije pogleda i viđenja su utemeljene u poststrukturalizmu. Te teorije polaze od *spoljašnjih funkcija* pogleda u definisanju tela koje gleda i koje je gledano, da bi pristupile, zatim, raspravama i dekonstrukcijama logocentrizma (centriranog uma), falocentrizma (centriranog zakona muškarca kao zakona moći), okulocentrizma (viđenja kao osnovnog iskustva i osnove metaforičkih opisivanja nevizuelnih doživljaja i spoznaja) i euklidocentrizma (perspektivnog koncepta viđenja). Izdvajaju se rasprave Žana Luja Šefera[92], Luja Marena, Žana Fransoa Liotara[93], Viktora Burgina[94], Martina Džeja, Hala Fostera[95], Rozalind Kraus[96]. U opštijem smislu, karakteristični su problemi vezani uz koncept i pojavu *pogleda* i *gledanja*:

1) istorijske analize prikazivanja pogleda, gledanja, gledanog, gledaoca, vidljivog i nevidljivog u zapadnom mimetičkom slikarstvu (od renesanse do sredine XIX veka)[97],
2) analize odnosa pogleda i tela, odnosno, *skopičkog* (vidnog, koji se tiče čula vida) i haptičkog (taktilnog, koji se tiče čula dodira, organizacije tela kao anatomije i

---

[88] Maurice Merleau-Ponty (1987).
[89] Jacques Lacan, "O pogledu kao predmetu malo a", iz *XI Seminar - Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986, str. 73-130.
[90] Wilhelm S. Wurzer (ed), *Panorama – Philosophies of the Visible*, Continuum, New York, 2002.
[91] Jacques Lacan (1986), "Što je slika?", u "O pogledu kao predmetu malo a", str. 116.
[92] Paul Smith, *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
[93] Jean-François Lyotard, *Discours, figure: Un essai d'esthetique*, Klincksieck, Paris, 1971.
[94] Victor Burgin, James Donald, Caplan Kaplan (eds), *Formations of Fantasy*, Methuen, London, New York, 1986.
[95] Hal Foster (ed), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.
[96] Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1993.
[97] Louis Marin, *To Destroy Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.

mesa) u realnom životnom iskustvu, kao i u verbalnom i likovnom prikazivanju[98],

3) analize odnosa pogleda i tela, odnosno, vizuelne percepcije kao telesnog i egzistencijalnog događaja (teorije na tragu Merlo-Pontia)[99],
4) situacionističke kritike spektakla[100],
5) analize vizuelnih metafora kojima se u govornom jeziku opisuju nevizuelne pojave (na primer, opisivanje muzike vizuelnim terminima, opisivanje psiholoških ili duhovnih stanja vizuelnim terminima)[101],
6) analiza autonomnog pogleda ili specijalizacije pogleda kao ekskluzivnog instrumenta u modernističkim teorijama slikarstva (na primer u tekstovima Klementa Grinberga)[102],
7) analize odstranjivanja vizuelnog (vizuelne percepcije) u jezičkom obratu strukturalizma, semiotike, semiologije, analitičke filozofije i hermeneutike[103],
8) različite analize funkcije viđenja i pogleda u teorijskoj psihoanalizi (*shiza* pogleda i oka, zamisao ekrana kao fantazma, ne-celo pogleda, višak pogleda, pogled i želja, uživanje pogledom, optičko nesvesno)[104],
9) feminističke teorije pogleda (pogled i želja, pogled drugog, žena kao ona koja se gleda, žena kao ona koja gleda)[105],
10) interpretacije pogleda u teorijama kulture (prikazivanje i potrošnja pogleda u masovnoj kulturi, pogled u zapadnoj kulturi, pogled u nezapadnim kulturama, pogled na zapadne kulture iz nezapadne kulture i obratno, status pogleda u pluralističkom ili multikulturalnom društvu, pogled u kasnom kapitalizmu, pogled u postsocijalizmu)[106],
11) funkcije pogleda u različitim medijima (slikarstvo, skulptura, fotografija, film, video, kompjuter, internet, VR, sajber-sistemi)[107], i

status i funkcije pogleda u tehnološkom društvu (simulacijski odnosi subjekta i objekta gledanja, stroj i pogled, ekranski prikaz i ekranska kultura, vizuelno-elektronske proteze, elektronska slika, audiovizuelna percepcija, anestetska percepcija i virtuelna realnost)[108].

---

[98] Mark B.N. Hansen (2004), "Affecting Haptic Spase", str. 226-232. Obratiti pažnju na razlikovanje taktilnog i haptičkog Žila Deleza – Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Editions de la Différence, Paris, 1981, str. 99; i Giles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002, str. 492-499.

[99] Marina Gržinić, "Pojmovanje telesa v Merlea-Pontyjevi filozofiji", iz "Estetske rasprave" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1997, str. 181-199.

[100] Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin doo, Zagreb, 1999.

[101] Donald Brook, "Perceptual metaphor", *Word and Image* vol. 2, no. 4, London, 1986, str. 333-341.

[102] Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.

[103] Vanda Božičević, *Riječ i slika - Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990.

[104] Renata Salecl, Slavoj Žižek (eds), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1996.

[105] Ljiljana Kolešnik (ed), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti - izabrani tekstovi*, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999; i Branka Anđelković (ed), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

[106] Chris Jenks (ed), *Vizualna kultura*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2002

[107] Lisa Gitelman, Geoffrey B. Pingree (eds), *New Media, 1740-1915*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003; Margot Lovejoy, *Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.

[108] Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.

Može se, na primer, prizvati u sećanju kadar iz filma Pitera Grinaveja *The Pillow Book* (1996). Filmom se prikazuje i izvodi *priča* o mladoj Japanki Nagiko kojoj je otac ispisivao kaligrafske znake na licu, a njena tetka čitala dnevnik (*The Pillow Book*) dvorske dame iz X veka. Nagiko je odrasla u svetu opsesivnih fantazija o knjigama, papirima i pisanju na telu. Telo između čulnog događaja i zapisane odloženosti. Njena ljubavna 'odiseja' je filmom prikazana kao *parfait mélange* japanskih, kineskih i zapadnih filmskih slika-narativa. Na jednoj fotografiji-iz-kadra filma prikazana je polunaga devojka kako leži na stomaku dok stariji muškarac ispituje na njenim leđima kaligrafski zapis. Devojka gleda u knjigu, starac gleda u njena leđa na kojima ispisuje kaligrafska slova, a oni su postavljeni ka/za pogled koji dolazi spolja, na primer moj pogled. Pogled se odbija od 'slike' (*ekrana/zaslona*) i ostaje izvan njihovog zatvorenog sveta pisanja i čitanja na površini čulnosti. Njena leđa su 'polje' čulnosti na kome se događa pismo. Ko je gledan i ko je čitan? u *erotskoj* ili *epistemološkoj igri* oprisutnjenja i odlaganja, tj. pisanja/čitanja? Pogled kao da ostavlja neizvesnu mogućnost između erotike i epistemologije. Reč je o nemogućnosti prikazivanja/saznavanja 'kontakta' koji jeste samo potencijalnost za pogled gledaoca koji u njemu ili pomoću njega pokušava da razreši misteriju nemogućeg/mogućeg odnosa muškarca i žene. Ove dvoznačnosti i ambivalentnosti su upravo onakve kakve je Žak Lakan anticipirao:

> Tu, dakle, vidimo da pogled djeluje u izvjesnom spustu, spustu želje, nesumnjivo, ali kako to izraziti? Subjekt nije potpuno tu, on je upravljen iz daljine. Modificirajući formulu koju dajem za želju kao nesvjesno – *želja čovjeka je želja Drugog (de l'Autre)* – rećiću da se radi o nekoj vrsti želje *Drugome* (*à l'Autre*), na kraju čega se nalazi *dati-vidjeti* (le donner-*à-voir*).[109]

Erotika (stilizovani nadražaj) i epistemologija (znanje o odnosu tela i pisma) datog prizora su posredstvom filma ponuđeni posmatraču čiji pogled izvodi kretanje kroz slike za uživanje i slike za saznavanje u događaju koji priziva estetsku nezainteresovanost do one granice na kojoj će oko koje gleda postati saučesnik.

Za estetiku, u najopštijem smislu, pretpostavljeni *objekt* je *čulnost*. Čulnosti je moguće identifikovati na sasvim različite načine. Na primer, estetika se bavi predočavanjem i zastupanjem čulnosti u najširem smislu ili, uže, estetika se bavi predočavanjem i zastupanjem *čulnog saznanja* pripremljenog za zastupanje unutar opšteg filozofskog znanja o svetu, prirodi, društvu, kulturi ili umetnosti. Čulnim saznanjem se označavaju sasvim različita perceptivna ili telesna saznanja zasnovana na specijalizovanim ili opštim svojstvima, sposobnostima i funkcijama ljudskog tela, te njihovim odnosima sa materijalnim okružjem ili društvenim i kulturalnim potencijalnostima. Čulno saznanje može biti povezano i sa ljudskim telom kao celovitim i bihevioralnim 'organizmom', 'strukturom', 'objektom' ili 'modelom' u događajima opažanja, razumevanja i reagovanja na svet, prirodu, društvo, kulturu, pa i umetnosti. Ali, čulno saznanje može biti tumačeno usredsređenošću na jedan izolovani i idealizovano pretpostavljeni kao autonomni 'organ': čulo sluha za apsolutnu muziku, čulo

---

[109] Jacques Lacan (1986), "Što je slika?", u "O pogledu kao predmetu malo a", str. 125.

vida za apstraktno slikarstvo, čulo dodira za različite vrste dodira ili nošenja tkanina ili krzna, čulo ukusa za različita jela i začine, te čulo mirisa za prirodna ili veštačka isparenja. Čulna spoznaja ne mora biti vezana za telo ili čulne organe, već za funkcije, reakcije, akte, izvođenja ili prakse koje telo i organi izvode u složenim životnim, prirodnim, kulturalnim i umetničkim uslovima i okolnostima. Na sličan način se može prodiskutovati uloga sluha (kao sposobnosti) i slušanja (kao čina) u odnosu na 'svet zvukova' i muziku. Tu se izdvajaju, na primer, pionirske rasprave Rolana Barta[110] ili muzikološke i istoriografske studije muzike Ričarda Leperta[111], odnosno, studije filmske muzike i ljudskog glasa u spisima Mišela Šiona[112], Kaje Silverman[113] ili Mladena Dolara[114].

Moguće je, na primer, kao u Kantovoj *Kritici moći suđenja* čulnu spoznaju postaviti i izvesti kao apstraktnu, a to znači pojmovnu filozofsku konstrukciju čulnog saznavanja i filozofskih operacija nad pojmovnim zastupnicima čulnog saznanja i suđenja o čulnom saznanju. Kantov napor sa izvođenjem sve tri kritike je orijentisan ka uspostavljanju pozicije, platforme i protokola o subjektu mišljenja, delanja i suđenja. Kant je precizno definisao da je sud ukusa pod određenim uslovima estetski:

> Da bismo mogli razlikovati da li je nešto lepo ili nije lepo, mi ne povezujemo razumom predstavu sa objektom radi saznanja, već je povezujemo uobraziljom (možda udruženom sa razumom) sa subjektom i sa njegovim osećanjem zadovoljstva ili nezadovoljstva. Prema tome, sud ukusa nikako nije sud saznanja, usled čega nije logički već estetski, pod kojim razumemo onaj sud čiji određeni razlog ne može biti drugačiji do *subjektivan*. Ali, svaka veza predstava, pa čak i veza osećanja, može da bude objektivna (i tada ona znači realnost neke empirijske predstave); objektivna ne može da bude jedino veza sa osećanjem zadovoljstva ili nezadovoljstva koja ne označava apsolutno ništa u objektu, već u kojoj subjekt oseća sama sebe onako kako ga aficira predstava.[115]

Postavljen je filozofski centriran odnos 'ukusa', 'suda' i 'lepog'. Ukus je *moć* prosuđivanja onoga što je *lepo*. Sud je aktivnost razlikovanja nečeg što je lepo ili nije lepo na osnovu ukusa, a ne na osnovu pojmovnog razmišljanja. A *lepo* je ono što se dopada bez interesa:

> Dopadanje koje sud ukusa određuje bez ikakvog je interesa[116].

Da bi neko mogao u stvarima ukusa da ima *ulogu sudije* mora da bude u praktičnom

---

[110] Roland Barthes, „Listening" i „Rasch", iz Roland Barthes, *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 245-260. i 299-311.

[111] Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California press, Berkeley, 1995.

[112] Michel Chion, *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, New York,1999.

[113] Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

[114] Mladen Dolar, *O glasu*, Analecta, Ljubljana, 2003. ili Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, The MIT Press, Cambridge MA, 2006.

[115] Imanuel Kant, "Sud ukusa je estetski", u "Analitika lepog", u "Analitika estetike moći suđenja", iz *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991, str. 95.

[116] Imanuel Kant (1991), "Dopadanje koje sud ukusa određuje bez ikakvog je interesa", u "Analitika lepog", u "Analitika estetike moći suđenja", str. 96-97.

smislu nezainteresovan za praktičnu egzistenciju određene *stvari* o kojoj sudi. Jedna *Mocart kugla* se estetski prosuđuje samo ako se jede ravnodušno, bez zainteresovanosti da će proizvesti odgovarajuće potrebne kalorije u organizmu osobe koja je jede, bez zainteresovanosti da će izazvati seksualno uzbuđenje dok jezik mljacka po lepljivim slojevima čokolade koja se topi u ustima, bez zainteresovanosti da se proceni da li je ukus te čokolade prihvatljiv za prosečnog potrošača *Mocart kugli* na balkanskom tržištu itd. U pitanju je jedna sasvim specifična redukcija čulnih potencijalnosti na nezainteresovano prosuđivanje *same afektacije*. Čulna pažnja je privučena bez razmišljanja o 'koristi' ili 'praktičnom smislu' tog privlačenja. Estetički protokol je izveden tako što se estetsko ukazuje kao *samo* ili *autonomno* čulno oslobođeno svih ne-čulnih potencijalnosti ili onih čulnih potencijalnosti koje se ne mogu tretirati kao one koje su neinteresantne. Reč je o filozofski postavljenom estetskom protokolu koji apstrahuje 'čulni sud' od psihološkog, društvenog, pragmatičkog, seksualnog, erotskog, pornografskog, religioznog, ratnog, ekonomskog ili zabavnog prosuđivanja stvarajući jedno izuzetno područje koje je neuporedivo sa drugim područjima ljudskog korisnog ili instrumentalnog suđenja. Temeljni razlog za uvođenje zamisli 'estetskog' je u razlikovanju *percepcije*[117] kao psihološkog i estetskog suđenja ili čulnog saznanja ili estetskog doživljaja kao posebne filozofske i, zatim, kulturalne konstrukcije čulnog odnosa sa čulno dostupnim prirodnim ili veštačkim svetom. Kantov koncept nezainteresovanog estetskog suda je epohalno markirao sasvim izuzetnu i novu filozofsku *autonomnu teritoriju* estetskog. Pozivanjem na *samo estetsko* izvedena je zamisao umetničkog kao *samog umetničkog* koje je bez-funkcije u pragmatičnim poslovima života. Umetničko je nastalo kao umetničko radi umetničkog iz nezainteresovanog stvaranja. Stvaranje u umetnosti je, zato, *samo stvaranje* bez interesa i posebne svrhe. Epohalna *granica* estetskog kao posebne autonomne teritorije odredila je horizonte moderne zapadne kulture i umetnosti. Moderna estetika i filozofija umetnosti bile su potencijalno usmerene na tumačenje i interpretiranje različitih aspekata umetnosti, istorije i sveta umetnosti, na primer:

1) recepcije[118] umetničkog dela – ovo bi bila centralna i istorijski ishodišna tema estetičkog izučavanja u rasponu od teorija percepcije do filozofije recepcije i estetike kao *nauke* o čulnoj spoznaji, estetskom doživljaju, iskustvu i ukusu;
2) postojanja, pojavnosti[119], izgleda i dejstva umetničkog dela – ovo bi bila ontološka, fenomenološka i formalistička tema estetičkog izučavanja;
3) nastajanja[120] – stvaranja, pravljenja, proizvođenja, upotrebe ili produkcije umetničkog dela – ovo bi bila poetička tema estetičkog izučavanja,
4) istorije umetnosti i istorije kulture[121] – ovo bi bila filozofska tematizacija istorije umetnosti i istorije kultura; ali i

---

[117] Irwin Rock, *Perception*, Scientific American Library, New York, 1984.
[118] Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.
[119] Roman Ingarden, *Ontologija umetnosti*, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad, 1991.
[120] L.S. Doležal, *Poetike Zapada*, IP 'Svjetlost', Sarajevo, 1991.
[121] Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

5) kao tematizacija same estetike[122] kao discipline ili kao tematizacije različitih nauka o umetnosti i kulturi od umetničke kritike preko istorije umetnosti, istorije muzike, istorije teatra, istorije filma i istorije književnosti do tematizacije posebnih i opštih nauka o umetnosti: muzikologije, filmologije, nauke o književnosti, sociologije umetnosti, semiologije umetnosti, psihologije umetnosti itd.

Oko Kantovog i ne-kantovskog 'estetskog'

Pitanje je kako se ono što je postavljeno i protokolarno predočeno kao *samo umetničko*, opravdava kao vrednost, značenje i/ili svrha dela.

Francuski pisac Emil Zola u odbranu slike Eduara Manea *Le Dejeuner sur L'Herbe* (*Doručak na travi*, 1863) izneo je eksplicitno modernistički i formalistički stav izveden iz zamisli 'nezainteresovanosti' za *nagu ženu* kao seksualni objekt i zainteresovanosti da se demonstrira formalistički postavljena mogućnost slikanja *samog mesa* kao pikturalne bojene površine radi estetske afektacije:

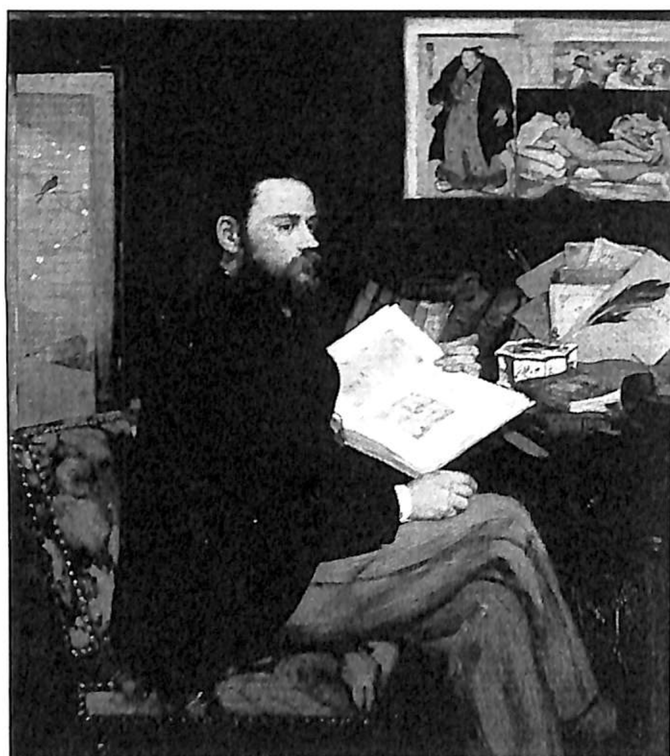
> ... naga žena... nesumnjivo je tamo (na slici) da omogući umetniku da naslika boju mesa[123].

Slika Gistava Kurbea *L'Origine du monde* (*Poreklo sveta*, 1866), takođe, zaslužuje pažnju po pitanju pretpostavljene pornografske zainteresovanosti i estetske nezainteresovanosti za posmatrača. Slika je dimenzija 55x46cm. Bila je to takozvana druga slika, tj. bila je uramljena ispod slike koja ju je skrivala. Slika prikazuje nagi ženski torzo sa realistički prikazanim genitalijama. Pretpostavlja se da slika prikazuje model Džoanu Hifernen. Slika je načinjena po narudžbini turskog diplomate Kalil Beja. Slika se posle niza prodaja i preprodaja našla u posedu francuskog psihoanalitičara Žaka Lakana od 1955. godine. Slika je bila izložena u porodičnom letnjikovcu Lakanovih, a na poziv Žaka Lakana nadrealistički slikar Andre Mason je uradio varijantnu verziju Kurbeove slike. Nakon smrti Žaka Lakana, porodica je u ime naslednih taksi predala sliku francuskoj vladi i od tada je slika izložena u Muzeju Orsaj (*Musée d'Orsay*). Kurbeova slika *L'Origine du monde* je nastala kao erotska i, tačnije, pornografska slika. Ona je bila naručena kao 'pornografska slika' za seksualno uživanje *u pogledu*. Njena funkcija nije bila da bude vizuelni-objekt za nezainteresovan estetski, tj. apstrahovani čulni sud, već za zainteresovan pornografski učinak: uživanja *u pogledu* upućenom na realistički prikazane otvorene ženske genitalije, verovatno, genitalije nakon seksualnog akta. Da li se za ovu sliku može reći da je 'ne-estetska'? Ili, da li se ova slika može braniti Zolinim argumetnima da je slikar želeo da naslika boju *seksualnog mesa* ili boju genitalija posle seksualnog čina? Precizni realizam i centriranost genitalija na slici, svakako pobijaju formalistički argument o nezainteresovanom slikanju boje mesa ili oblika živog genitalnog mesa. Slika se može kvalifikovati kao 'ne-estetska' sa, na

[122] Milan Damnjanović, *Strujanja u savremenoj estetici*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1984.; Vladislav Tatarkijevič (1978); Richard Shusterman, *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
[123] Émile Zola, "Édouard Manet, étude biographique et critique", iz *Écrits sur l'art*, Gallimard, Paris, 1991, str. 159.



Eduar Mane, *Doručak na travi*, 1863.



Eduar Mane, *Portret Emila Zole*, 1868.



Gistav Kurbe, *Poreklo sveta*, 1866.



Marija Falkoneti, Drajerova *Jovanka Orleanka*, 1928.

primer, etičkih propozicija o dozvoljenim i nedozvoljenim predstavama u zapadnom buržoaskom društvu druge polovine XIX veka. Ali, tada to nije estetski već etički sud kome se mogu pridodati sve uobičajene argumentacije protiv pornografije. Može se pretpostaviti i teza, kojom se podrazumeva istorijski obrt, a to znači da pornografska slika iz XIX veka može biti dragocena umetnička slika krajem XX veka kada je postavljena u pariskom Muzeju, slično kao kada se govori o estetski i estetički prosuđenoj lepoti ili estetskom značaju rimskih pornografskih slika iz Pompeje, na primer, u *Kući Fauna* iz II veka p.n.e. Može se insistirati na tome da je moderni i postmoderni posmatrač 'naviknut' na visoko tehnički realizovane predstave nagog tela sa genitalijama prikazanim na fotografiji, filmu ili televiziji, pa manuelno slikanu sliku više ne gleda kao pornografsku sliku, već kao delo umetnosti. Moderni ili postmoderni posmatrač nezainteresovano u Kurbeovoj slici prepoznaje 'formalne probleme' pikturalnog iluzionizma, kadriranja, predočivosti boje malja i mesa, načina na koji slikar prikazuje žensku seksualnu anatomiju, a može otkrivati kao istraživač kulture i to kako slikar-muškarac sredinom XIX veka konstruiše objekt muškog vizuelnog uživanja i identifikacije ženskog tela muškim vizuelnim uživanjem[124]. Hipotetički: Kurbeova slika je služila ne samo za usamljeničko/masturbatorsko gledanje muškarca vlasnika-slike na prikazani detalj ženskog tela, već je služila da se slika posmatra u muškom društvu uz razgovor. Ova slika nije slika za usamljenog voajera, već za *građansku igru* i dominatni, tj. privlegovani pogled muškaraca. Slika je deo društvene igre. Ta slika je omogućila da se konstituiše horizont identifikacije 'njih' heteroseksualnih muškaraca koji gledaju 'tajnu' sliku i preko nje stvaraju bliži i intimniji odnos unutar dozvoljenog/nedozvoljenog uživanja u buržoaskom društvu srednje i više klase. Može se napraviti i problemski otklon ukazivanjem da ova slika i dan danas na posmatrača deluje *seksualno stimulativno*. Na primer, Žan Bodrijar dejstvo pornografske slike sugeriše na sledeći način:

> Usitnjavanje kroz razbijanje tela (pola, objekta, želje): posmatrana sasvim izbliza, sva tela, sva lica liče jedno na drugo. Krupni plan nekoga lica je podjednako opscen kao i genitalije viđene izbliza. To jesu genitalije. Svaka slika, svaki oblik, svaki deo tela viđen izbliza jesu genitalije. Promiskuitet detalja, zumiranje, dobija seksualnu vrednost. Preuveličavanje svake pojedinosti, ili čak razgranavanje, serijsko umnožavanje iste pojedinosti, privlači nas. Na kraju suprotnom od zavođenja nalazi se krajnji promiskuitet pornografije, koja rastavlja tela na njihove najmanje činioce i pokrete na njihove najmanje pomake. I naša želja se okreće tim novim kinetičkim, numeričkim, razbijenim, veštačkim, sintetičkim slikama, jer sve one imaju manju oštrinu. Mogli bismo reći da su one bespolne, kao porno slike, zbog tehnički prevelike dobre volje. Ali mi na tim slikama više ne tražimo oštrinu niti bogatstvo mašte, mi tražimo vrtoglavost njihove površnosti, veštinu pojedinosti, prisnost tehnike. Naša istinska želja

124 Lora Malvi, „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film", *Ženske studije* 8-9, Beograd, 1997, str. 57-66.

jeste želja za tehničkom veštinom, i ništa više.[125]

Bodrijarov višeznačni i kontraverzni govor ukazuje na prelamanja tehničkog izvođenja i fragmentiranja sa pornografskom usredsređenošću na detalj. To je ona usredsređenost na detalj koju su sasvim precizno prepoznali francuski pisac Žorž Bataj i fotograf Žak-Andre Buafar u verbalnom i fotografskom rešavanju centriranog i izolovanog detalja tela. Bataj je u spisu "Veliki palac"[126] verbalizovao jedan referentni detalj: *palac*. Kao da pokušava da pokaže kako se telo rađa u jeziku[127]. Buafar razrađuje isti taj detalj, izolovani ljudski prst, posebno, palac kao objekt fotografskog predočavanja.[128] I tu se ukazuju pitanja: koliko se razlikuju Kurbeova slika ženskih genitalija i Buafarova fotografija palca? Da li je to isti režim prikazivanja? Da li je to isti režim 'estetskog' i, svakako, odmah za tim dolazi pitanje: kakvog i čijeg estetskog? Sledeće pitanje je: da li su erotsko, pornografsko i seksualno kao interesno čulno saznanje zaista nužno isključeni iz estetskog ili pojmu estetskog treba vratiti sve *ono* što je kantovski estetički zahvat isključio stvarajući posebno i autonomno područje estetskog za modernu kulturu? Na primer, danski filmski reditelj Karl Teodor Drajer je u filmu *Stradanje Jovanke Orleanke*[129] (1928) iskoristio krupne planove lica, pre svega, glavne junakinje da bi 'uvećanjem', 'izolovanošću' i 'blizinom' lica na filmskom ekranu izazvao aluzivni osećaj opscene lepote, zapravo, kao *pornografski predočenog estetskog* bez uobičajenog pornografskog tematizma. Kao da se pornografskom blizinom detalju prikazivanja postiže sublimni učinak. Drugim rečima, Kurbeova slika i danas jeste pornografski stimulativna za 'neiskusnog' i 'naivnog' gledaoca koji ulazi u odnos voajera i željenog centriranog vizuelnog objekta za uživanje. Voajer je taj koji se konstituiše pogledom koji ulazi u seksualni svet drugog, bez dozvole drugog i samim činom gledanja teži ka uživanju i, možda, postignuću zadovoljstva. Svaka slika, pa i Kurbeova, ne funkcioniše samo na jednom nivou pojavljivanja za pogled i gledanje, naprotiv, ona se različitim načinima 'gledanja' kontekstualizuje od pornografije do umetnosti, sa svim, potencijalnim međuvarijantama.

Kao primer za *vizuelno uživanje* i, specifičnije,za interesno prikazivanje ekstaze može se prizvati slavna Berninijeva skulptura *Ekstaza Svete Tereze* (Crkva *Santa Maria della Vittoria*, Kapela *Cornaro* Rim, 1645-52). Skulptura prikazuje trenutak koji je opisan u autobiografiji[130] Svete Tereze od Avile. Prikazan je trenutak narativizacije *vizije* po kojoj Anđeo probada njeno srce sa zlatnim kopljem prouzrokujući istovremeni osećaj uživanja i bola. Ono što privlači pažnju – savremenog gledaoca – jeste da

[125] Žan Bodrijar, „Rituali transparencije", iz *Drugo od istoga – Habilitacija*, Lapis, Beograd, 1994, str. 28-29.

[126] Georges Bataille, "The Big Toe", iz Allan Stoekl (ed), *Visions of Excess*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, str. 20-23.

[127] Rolan Bart, „Izlasci iz teksta", iz „Aktuelna tumačenja Bataja", *Treći program RB-a* br. 72, Beograd, 1987, str. 281.

[128] Rosalind Krauss, „Corpus Delicti", iz *L'Amour fou – Photography & Surrealism*, Abbeville Press, New York, 1985, str. 64-65.

[129] Carl Theodor Dreyer, *Stradanje Ivane Orleanske*, Slavica film i Centar za kulturu Radničkog sveučilišta Đuro Salaj, Split, 1980.

[130] Saint Teresa, *The Life of Saint Teresa of Avila*, Penguin, London, 1957. Takođe videti: Terezija Avilska, *Put k savršenosti*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1982; i Terezija Avilska, *Zamak Duše*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1985.



Đan Lorenco Bernini, *Ekstaza Svete Tereze*, 1645-52.

je mistička i religiozna ekstaza vizuelno prikazana kao skulpturalna i arhitektonska teatralizacija tela u erotskoj ekstazi[131]. Žak Lakan se sa stanovišta teorijske psihoanalize pita o tome u čemu prikazana figura žene uživa?[132] Da li je prikazano zaista mistično uživanje ili autoerotsko spajanje sa zamišljenim suprugom/ljubavnikom ili je prikazana žena koja uživa u svom telu ili je to odnos sa drugim/Drugim ili je reč o skulpturalnom izvođenju uzorka fascinacije ženskom seksualnošću[133] ili o muškom pogledu[134] skulptora koji oblikuje mističku ekstazu na vizuelnom uzorku seksualnog uživanja (*jouissance*) žene? Religiozna ekstaza kao da traži čulnu predočivost. Vidljivost *nevidljivog* i *skrivenog* koje je posredovano vidljivim telom. Vidljivo telo treba da zastupa ono što se ne može prepoznati, identifikovati, imenovati i, čak, pogledom uživati. Bernini je oblikovao njeno telo, obratiti pažnju na okret glave, levu ruku koja pada niz telo i blago opušteno levo stopalo, tako da je ono čega nema, tj. uživanje, učinio dostupnim. Vizuelna 'priča' je predočena o ženskom telu koje se prepustilo uživanju pred pogledom skulptora i, svakog budućeg, gledaoca. Uživanje je dovedeno do vidljivosti, tj. do vidljive pojedinačnosti koja anticipira univerzalnost ekstaze/uživanja za svaku drugu ekstazu ili uživanje.

Pojedini teoretičari i estetičari su pokušali da dekonstruišu filozofski idealizovane protokole *estetskog suda* koji je u tradiciji prosvećenosti bio povezan sa *samim estetskim* lepim, tj. 'lepim' izvedenim filozofskom redukcijom ne-filozofskih *primesa* kao što su erotsko, seksualno, pornografsko lepo, nasilno lepo, trivijalno lepo, svakodnevno lepo, religiozno lepo, ekstatičko lepo, zastrašujuće lepo, itd. Na primer, Rolan Bart u studiji *Uživanje u tekstu* izvodi neočekivani obrt od estetskog pristupa tekstu, tj. estetskog nezainteresovanog uživanja u tekstu, ka erotskom uživanju u tekstu, ka očekivanju da je tekst erotska naprava za čitaočevo uživanje. Time se tekst izmešta iz idealnog prostora *nezainteresovanog suđenja* u polje erotskih interesa i time estetika biva decentrirana u polje uživanja sa interesom:

> Tekst za zadovoljstvo: onaj koji udovoljava, puni, prožima ponesenošću, onaj koji potiče iz kulture, ne raskida sa njom i vezuje je za jednu *ugodnu* praksu čitanja. Tekst za nasladu: onaj koji dovodi u stanje gubitka, koji obeshrabruje (možda do izvesne dosade), uzdrmava istorijske, kulturne, psihološke slojeve čitaoca, otpor njegovih ukusa, njegovih vrednosti i uspomena, koji dovodi u krizu njegov odnos prema jeziku.[135]

i

> Tekst za zadovoljstvo nije neizbežno onaj koji navodi zadovoljstva; tekst za nasladu nije nikada onaj koji priča neku nasladu. Zadovoljstvo u

[131] Louis Beirnart, „Značenje bračne simbolike u mističkom životu", iz „Kršćanska mistika" (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 40, Zagreb, 1993, str. 145-150.
[132] Jacques Lacan, „Bog in užitek Ženske", iz *Knjiga XX – Še – 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 62.
[133] Suzanne Bernard, Bruce Fink (eds), *Reading Seminar XX – Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, State University of New York Press, New York, 2002.
[134] Neil Leach, "Lacan and the Jouissance of Saint Teresa", u "Ecstasy", iz *Camouflage*, The MIT Press, Cambridge MA, 2006, str. 231-232.
[135] Rolan Bart, *Uživanje u tekstu*, Gradina, Niš, 1975. str. 17.

prikazivanju nije povezano sa njegovim predmetom. Pornografija nije *sigurna*. Zoološkim terminima reklo bi se da mesto tekstualnog zadovoljstva nije odnos mima i modela (odnos podražavanja), nego jedino odnos onoga koji dozvoljava da bude obmanut i mima (odnos žudnje, proizvodnje).[136]

Ovim se pokazuje da 'uživanje u tekstu' biva dato kao *izvan-estetsko*, a estetički prikazivo i prihvaćeno tek kada se izvede jedan protokol tumačenja estetskog suđenja sa ukidanjima cenzura koje filozofija postavlja *samom uživanju* i *samom lepom* kao prihvatljivom u kontekstu građanskih/buržoaskih normiranja.

Pažnja se može zadržati i na mnogostrukosti uživanja u umetničkom delu, na primer uživanja u operi ili, još uže, u ariji koju izvodi Marija Kalas. Njen glas se odvaja od tela i postoji za slušaoca kao *objekt* koji se događa u prostoru. Skala događaja se menja, menja se intenzitet koji deluje. Promena intenziteta izmiče kontroli. To izmicanje intenziteta, kod Kalasove[137], kod njenog *ljubavnog pevanja*[138] deluje na slušaoca. Njeno pevanje se ne pokazuje samo kao pevajući diskurs o ljubavi, već kao *ljubavni glas* koji se odigrava na izuzetan način i time izvršava sa svim promenljivim intenzitetima. Dejstvo, tj. igra intenziteta, bitnija je od značenja poruke. Ubedljivost arije je posledica čulnog intenziteta, a ne semantike poruke. Dejstvo intenziteta glasa je čulno dostupno i zato je estetsko, ali da li je reč o *samom estetskom* ili o estetskom u koje se interpoliraju učinci vokalnog, glasovnog, seksualnog, erotskog, mitskog, ljudskog, ženskog, nadličnog ili/i objektnog? Pojmovi zadovoljstva i uživanja ne mogu biti izjednačeni sa kantovskim pojmom *dopadanja* i, time, estetskog suđenja o nezainteresovanom i univerzalnom dopadanju.[139] Kada se sluša pevanje Kalasove nije reč o nečem neuhvatljivom, već o jednom određenom promenljivom čulnom (akustičkom) intenzitetu koji je sasvim pojedinačan i poseban. Nije reč samo o nezainteresovanom suđenju o njenom glasu u estetskom smislu, već o složenom čulnom događaju i doživljaju u kome se suočavaju različiti interesi i interesovanja, prisvajanja i odbacivanja, a kroz koja prodire promena intenziteta njenog glasa. U operi 'sama' opera (scenski događaj) ili, uže izvođenje muzike, na primer, izvođenje arije, postaje događaj za zadovoljstva/uživanja koji nema druge posebne funkcije, već postaje imperativ: 'Nađi zadovoljenje!' ili 'Uživaj!' ili 'Uživaj kao u seksu radi uživanja koje zadovoljava tvoje telo!' Kao da estetska nezainteresovanost nije kriterijum, već kao da kriterijum postaje *seksualna sebičnost*. To jeste uživanje bez posebne funkcije i interesa, ali to jeste i uživanje koje nije samo estetsko uživanje već se nalazi u složenim odnosima sa seksualnim ili *kao seksualnim* uživanjima ili postignućima nekakve neodređene prijatnosti ili prepuštanju doživljaja 'glasa' koji iz govora postaje recitativ iz recitativa arija a iz

[136] Rolan Bart (1975), str. 73-74.
[137] Maria Calas izvodi „Di tale amor" u „Tacea la notte placida", iz Giuseppe Verdi, *Il Trovatore* (snimljeno 1950), CD Centurion Classics, 2003.
[138] Rolan Bart, „Fragmenti ljubavnog govora", *Treći program RB*-a br. 36, Beograd, 1978, str. 271.
[139] Imanuel Kant (1991), "Dopadanje koje sud ukusa određuje bez ikakvog je interesa", u "Prvi moment suda ukusa u pogledu kvaliteta", str. 96-97.

arije krik! Promena intenziteta od govora preko rečitativa i arije do krika je promena intenziteta koji je upućen telu slušaoca. Reč je o gradacijama intenziteta. Prijatnost, katarza ili orgazam. Reč je o lancima metaforizacija jedne neodređenosti koju je teško postaviti na filozofski očigledno protokolaran način, kako je to u ime estetike uradio Kant. Ukazuje se da glas pevačice nije samo glas koji govori poruku (*Volim*! *Patim*! *Želim*! *Bojim se*! *Mrzim*! *Nestajem*! *Osećam*! itd. itd.), već da glas koji peva postaje događaj promenljivih intenziteta za čulno opažanje, čulni doživljaj i čulno saznanje. Pevanje je regulacija i deregulacija intenziteta materijalnog događaja koji obuhvata telo slušaoca. To je presek događaja koji nosi poruku (onog o, na primer, ljubavi) i samog čulnog dejstva događajnosti glasa (onog što mora biti izvedeno tada i tu da bi se pojavilo pred nečijim čulima i privuklo pažnju na sebe). Nije samo reč o privlačenju pažnje, već i o održavanju pažnje na događaj glasa koji obuhvata telo slušaoca. Reč je o intenzitetu koji prerasta od afektacije u, možda, ekstazu ili trenutno gubljenje slušaoca u kovitlacu glasa koji arijom teži da postane krik. Intenzitet čulnosti oko slušaočevog tela je bitan. Telo slušaoca je uhvaćeno glasom u prostor promenljivih intenziteta glasa. Kao da je reč o parafrazi Artoove priče o zmiji, muzici i teatru:

> Muzika ima uticaj na zmije, ne pomoću mentalnih zamisli koje su indukovane u njima, već zato što su zmije izdužene, protegnute po zemlji, zato što dodiruju zemlju skoro celom dužinom svog tela; tako muzičke vibracije prenesene do zemlje deluju na ova tela kao veoma suptilne i veoma duge poruke; zato, ja nameravam da tretiram publiku kao zmiju.[140]

U sledećem koraku može se poći od pitanja: „Kako se može razumeti razlika između 'zadovoljstva' (*plaisir*) koje glas pevanja pruža i 'uživanja' (*jouissance*) u operskom glasu?" „Kako?" Mogući su, svakako, sasvim različiti odgovori. Može se izvesti nekoliko mogućnosti pristupu *zadovoljstvu* ili *uživanju*. Prvo. Estetsko dopadanje ili zadovoljstvo od operskog glasa jeste posebna 'vrsta' estetskog suđenja ili doživljaja koji proizlazi iz samog ili nezainteresovanog čulnog doživljaja, koji je usmeren na neko idealno, samo ili autonomno 'lepo', 'opersko' ili 'umetničko'. Estetsko zadovoljstvo[141] ili estetski doživljaj koje pruža ili nudi glas Marije Kalas u operskom delu razlikuje se od čulnog doživljaja muzičkog, slikarskog ili pesničkog dela po tome što nije upućeno jednom 'specijalizovanom' čulu (sluhu, vidu), već artikulaciji posmatračevog/slušaočevog tela odnošenjem čula sluha i vida sa telom naspram intenziteta pevačicinog glasa. Drugo. Po Frojdu 'princip uživanja' (*Lustprinzip; principe de plaisir*) upravlja duševnim funkcionisanjem jer ukupna psihička aktivnost ima za cilj izbegavanje neugodnosti i pribavljanje ugodnosti[142]. U tom smislu, 'princip uživanja' u operskom delu i operi kao svetu oko dela jeste neka vrsta funkcionalnog ekonomskog principa koja operu

---

[140] Artoove reči su moto teksta: Denis Hollier, "The Death of Paper, Part Two: Artaud's Sound System", *October* no. 80, New York, 1997, str. 27.

[141] Vladislav Tatarkijevič (1978), "Estetski doživljaj: Istorija pojma", str. 299-325; i W.E. Kennick (ed), "Aesthetic Experience" i "Aesthetic Judgment" (tematski blokovi), u *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979, str. 395-477 i 481-644.

[142] J. Laplanche, J.B. Pontalis, "Načelo ugode", iz *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992, str. 215-218.

identifikuje kao izuzetni sistem pribavljanja 'ugodnosti' ili učestvovanja u 'raspodeli', društvenoj razmeni, prijatnosti unutar javnog prostora buržoaske operske umetnosti. Princip uživanja se može prevesti iz psihološkog, individualnog domena, u društveni domen uživanja, što se zatim može identifikovati kao klasni princip. Reč je o konstituisanju građanske srednje i više klase koja uspostavlja kriterijume slobodnog vremena i uživanja u izuzetnim 'uzorcima' za uživanje koji jesu određeni balansom vremena rada i proizvodnje društvenih vrednosti. Adorno ukazuje na društveni karakter uživanja i gubitka moći u uživanju invertujući psihološke predispozicije u društvene i realizujući psihološko iz društvenog. On zaključuje na sledeći način:

> Opera je počivala na tako brojnim konvencijama da ona zvuči prazno čim one u slušaocu nisu zajamčene tradicijom. Onaj ko već u svom detinjstvu nije naučio da se divi operi i da uživa njene čudnovate pretpostavke, prezíraće je kasnije kao starmali varvarin...[143]

Treće. Ponovo se može prizvati traganje Rolana Barta za zadovoljstvom i uživanjem u tekstu:

> *Zadovoljstvo u tekstu, tekst za zadovoljstvo*: ovi izrazi su dvoznačni pošto ne postoji francuska reč koja bi pokrila u isti mah zadovoljstvo (prijatnost) i nasladu (uživanje do nesvestice). Ovde je, dakle, 'zadovoljstvo' (bez mogućnosti da se stvar popravi) koliko prošireno na nasladu toliko joj i protivstavljeno. Ali, moram da se prilagodim ovoj dvoznačnosti jer mi je, s jedne strane, potrebno jedno opšte 'zadovoljstvo', svaki put kada treba da uspostavim vezu sa nekim prekoračenjem teksta, sa onim što u njemu premaša svaku (socijalnu) funkciju i svako (strukturalno) funkcionisanje; i s druge: potrebno mi je jedno pojedinačno 'zadovoljstvo', prosti deo sve-zadovoljstva, svaki put kada treba da razlučim euforiju, prepunjenost, ugodnost (osećanje pretvorenosti kad kultura slobodno prodire), od potresa, poremećaja, gubitka, propasti, svojstvenih nasladi. Prisiljen sam na ovu dvoznačnost budući da ne mogu da očistim reč 'zadovoljstvo' od smislova koje slučajno ne želim. Mogu samo da sprečim da u francuskom 'zadovoljstvo' ne upućuje u isti mah na jednu opštost (*načelo zadovoljstva*) i na jednu minijaturizaciju ('Budale su nam pridodate radi naših malih zadovoljstava'), Ja sam dakle, primoran da dozvolim da se iskaz mog teksta kreće u protivurečnosti.[144]

Kako izgleda zadovoljstvo (*plaisir*) u operi opisano primenom Bartove zamisli 'zadovoljstva u tekstu'? Gruba analogija između zadovoljstva u tekstu i u operi bi možda glasila: operska dela su ta koja protivurečnostima, prekidima i *zevovima*, tj. suštinskim nehomologijama muzike, scenskog događanja i književnog podteksta (libreta), odnosno, govora i pevanja, odnosno, dramskog izvođenja radnje na sceni i plesa, odnosno, fikcionalnog i doslovnog, narativnog i nenarativnog, vidljivog i nevidljivog, prirod-

[143] Teodor Adorno, „Građanska opera", *Muzički talas* br. 1-2, Beograd, 1997, str. 58.
[144] Rolan Bart (1975), str. 25-26.

nog i veštačkog, ezoteričnog i egzoteričnog, itd, izazivaju uživanje u promeni intenziteta od prijatnosti pa sve *do do do* nesvestice od naslade, dok homologije i uspele sinteze 'operskih interformi' vode ka estetskom zadovoljstvu, tj. nezainteresovanosti unutar čulnog doživljaja. Četvrto. U lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi je potcrtano i razrađeno 'to' *uživanje do nesvesti* koje je obećano u Bartovom spisu. *Jouissance* kao da krši princip zadovoljstva, tj, 'ušuškanosti', time što je slično nekontrolisanosti orgazma i ekstatičkoj seksualnoj transgresiji koja se odigrava bez određene svrhe, tj. bez neke praktične utilitarne biološke ili egzistencijalne funkcije sem samog uživanja kao uživanja radi uživanja. U pitanju je raskošna metafora koja aseksualnost kantovskog autonomnog i bezinteresnog estetskog zadovoljstva vraća u polje imperativa koji kao da izriče nad-ja: *Uživaj!* Na primer, u odnosu na operu Mišel Poize je napisao:

> Bilo bi ispravnije govoriti o *napetosti*, napetosti između, s jedne strane, sleđenja užitka u jednom objektu koji leži iznad granica apsolutne transgresije i, s druge strane, gospodarenja nad ovim sleđenjem, kontroli koja će utisnuti svoje pravilo na 'vektor' tako da mu ne dozvoli da prekorači ograničenje. Tada će pitanje stepena ove napetosti biti definisano na njenom najstabilnijem ili najpravilnijem ekstremu, ono što je XVIII vek nazivao zadovoljstvom; i drugim ekstremom, tačkom najveće napetosti, najbliže transgresiji, koja se može definisati samo kao asimptotički termin koji traga za nemogućim, za čistim i savršenim užitkom, ili sasvim jednostavno za *jouissance*. (...)
> Ovde dotičemo važnu tačku kojoj ću se kasnije vratiti: artikulaciju između vokalnog uživanja (*jouissance*) i služenja bogu, između vokalnog uživanja i odnosa ljudskog prema božanskom, između lirske i mistične ekstaze.[145]

Uživanje je ekstatičko, mada ekstaza nije samo stvar uživanja. Glas Marije Kalas, u odnosu na operu, čini mogućim uživanje. Ono što obezbeđuje glas Kalasove je transgresija u odnosu na društvenu funkciju, anticipaciju i očekivanje od 'glasa'. Uživanje jeste produženo "JOŠ!"[146] koje kao da u operi narušava granice pretpostavljenog *erotskog* i *božanskog*. Seksualnost i mistika naspram politike prepliću se u operi[147] od Monteverdija preko Mocarta, Vagnera ili Verdija do Kejdža[148], Glasa i Adamsa. Peto. U poststrukturalističkim i feminističkim studijama muzike ukazuje se na stav da je zadovoljstvo pre političko nego privatno. Po Suzan Mekleri[149], blisko fukoovs-

---

[145] Michel Poizat, „Amid Speech, Cry, and Silence: Singing in Opera", iz *The Angel's Cry – Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Cornell Univerisity Press, Ithaca, 1992, str. 47.

[146] Jacques Lacan (1985), "O užitku", str. 5-14; Antoine Vergote, "From Freud's *Other Scene* to Lacan's *Other*", iz Joseph H. Smith, William Kerrigan (eds), *Interpreting Lacan*, Yale University Press, New Haven, 1983, str. 193-221.

[147] Michale Poizat (1992).

[148] Herbert Lindenberger, *Opera in History. From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford, 1998; i David J. Levin (ed), *Opera Through Other Eyes*, Stanford University Press, Stanford, 1994.

[149] Susan McClary, "Introduction: A Material Girl in Bluebeard's Castle", iz *Femine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1991, str. 29.

kom razmišljanju o *moći*, zadovoljstvo je jedan od suštinskih mehanizama pomoću kojih dominantna i hegemona kultura nameće uticaj i pokazuje svoju moć. Ako se ova razmatranja primene na operu uočava se da su zadovoljstvo i uživanje politički određeni u odnosu na borbe između dominantne i marginalnih kultura. Može se izneti teza da je ekonomija uživanja 'zastupnik' ekonomije raspodele moći, dominacije i hegemonije u jednoj kulturi.

Lepo: da ili ne?

Jedan određujući *sadržaj* estetike može biti i diskusija o *lepom*. Lepo se povezivalo sa čulnim, ali i tumačilo kao ono što nije povezano sa čulnim, već je povezano sa čudesnim pojavljivanjem prirode, oblikovanjem, izgledom, ukusom, znanjem, javnim mnjenjem, uživanjem, prijatnošću, veštinom stvaranja, kvalitetom izrade, autentičnošću izraza, intrigantnošću pojave, privlačnošću dela, pa i estetičkim normama i umetničkim kanonima.

Lepo (*kallos* grčki, *pulchrum* latinski, *bellum* latinski, *beautiful* engleski, *schön* nemački) izvodi se i upotrebljava u širokom dijapazonu imenovanja i prosuđivanja ne samo lepih stvari, oblika, boja, zvukova, nego i misli, običaja.[150] Pojam lepog je kod starih Grka, pa i u antičkom i srednjevekovnom svetu, bio primenljiv i na pojmove koji denotiraju opšte lepo: čulno, rodno, erotsko, instrumentalno, duševno, duhovno, naučno ili etičko lepo. Na primer, još u Platonovoj *Gozbi* se ta nerazlučenost ili opštost, odnosno, višeznačnost i mnogostrukost lepog kao svojstva, znanja i vrednosti da prepoznati:

> Ko hoće pravim putem da ide na taj posao, taj treba da već mlad počne ići za lepim telima; i, najpre, ako ga vođ njegov pravilno vodi, treba da ljubi jedno od tih tela i da u njemu rađa lepe misli, a zatim da sam uvidi da je lepota na kome bilo telu sestra lepoti na drugome telu, i da bi, ako treba ići za lepotom u opštem obliku, bilo veliko bezumlje ne misliti da je lepota na svim telima jedna i ista. A kada to shvati, ima da postane ljubavnik svih lepih tela i da u onoj izuzetnoj strasti prema jednom telu popusti, ne mareći za njega i držeći ga neznatnim.
>
> A posle toga lepotu u dušama ima smatrati dragocenijom od lepote na telu. Na taj način on će, ako neko ima samo pogodnu dušu a slabo telesno cvetanje, zadovoljiti se ovim i ljubiti ga i za njega se starati i tražiti takve govore koji će mladiće učiniti boljim. To će ga dovesti dotle da vidi lepotu i u poslovima i u običajima i da opazi da je sve to jedno s drugim srodno, kako bi se uverio da je telesna lepota nešto neznatno.
>
> A posle poslova treba vođ da ga privede k naukama da vidi lepotu nauka. I kad već gleda to obilje lepote, neće se više zadovoljiti jednom lepotom, kao rob koji neguje lepotu kakva dečačića ili kakva čoveka ili jednog

---

[150] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Promene pojma", u „Lepo: istorija pojma", str. 115-118.

jedinog zanimanja, i time biti ništavan i sitničar; naprotiv, okrenut prema širokom moru lepote i posmatrajući ga, rađaće mnoge i lepe i veličajne govore i misli u raskošnoj ljubavi prema mudrosti, dok tu ojača i odraste i sagleda jedno jedino onakvo saznanje koje se odnosi na ovakvu lepotu – a pokušaj, reče, obraćati pažnju na moju besedu što bolje možeš.[151]

U nekim drugim Platonovim i Aristotelovim spisima 'lepo' se tumači kao ono što se odnosi samo na čulo vida i sluha.[152] Postojala su i drugačija određenja lepog, na primer za vizuelno lepo se koristio termin simetrija (*symetria*) ili srazmernost, a za zvučno lepo se koristio termin harmonija ili sazvučje. Poljski estetičar Vladislav Tatarkijevič ukazuje da su teorije lepog operisale sa tri pojma: lepo u najširem značenju, lepo u isključivo estetičkom značenju i lepo u estetičkom značenju suženo na pojam vizuelnog.[153] Na primer, francuski filozof prosvetiteljstva Volter je u *Filozofskom rečniku* (1764) definisao 'lepo' i 'lepotu' polazeći od kulturalne relativnosti i mnogostrukosti upotreba, normiranja ili identifikovanja 'lepog':

Lepo, lepota

Pitaj krastavog žapca šta je lepota, lepo, *kalon*? On će odgovoriti da je to ženka krastava žaba sa dva velika okrugla oka koja izlaze iz njene male glave, sa velikim pljosnatim ustima, sa žutim trbuhom i braon leđima. Pitaj crnca iz Gvineje, a za njega će lepo biti nauljena crna koža, duboko smeštene oči i široki nos.

Pitaj đavaola i on će reći da je lep par rogova, četiri kandže i rep. Pitaj, konačno, filozofe i oni će odgovoriti sa bujicom apstrakcija; oni će tražiti nešto ujednačavajuće sa opštim svojstvima lepog, sa *kalonom*.

Jednog dana sam u društvu filozofa gledao u teatru tragediju. On je rekao: 'Kako je lepa!', pitao sam 'Šta nalaziš lepo u tragediji?', a on je odgovorio 'Činjenicu da je autor postigao svoj cilj'. Sledećeg dana, on je uzeo lek koji mu je pomogao da se oseća dobro. Rekao sam: 'Lek je postigao svoj cilj, kakav lep lek'. On je, tada, razumeo da mi ne možemo odrediti i imenovati lek kao lep. Da bismo nešto nazvali lepim to mora proizvesti za nas osećanje divljenja i zadovoljstva. On se složio da je tragedija izazvala u njemu ova dva osećanja i da se u tome nalazi *kalon*, lepo.

Na putu u Englesku, videli smo izvođenje istog komada, savršeno prevedenog: komad je svu publiku u sali podstakao na zevanje. Filozof je tada rekao 'O! *kalon* nije isti za Engleze i Francuze'. Posle znatnog razmatranja, zaključio je da je lepo često vrlo relativno, kao što je pristojnost u Japanu istovremeno nepristojnost u Rimu i, da ono što je pomodno u Parizu nije u Pekingu. Tako je on poštedeo sebe od nevolja koje nastaju kada se prave velike rasprave o lepom.[154]

---

[151] Platon, 210 b-d, u "Gozba – Gozba ili o ljubavi", iz *Ijon * Gozba * Fedar*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 82-83.
[152] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Promene pojma", u „Lepo: istorija pojma", str. 116.
[153] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Promene pojma", u „Lepo: istorija pojma", str. 117.
[154] Voltaire, „Beautiful, beauty", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 550-551.

Nasuprot Volterovom kulturalnom relativizmu u pristupanju pojmu 'lepo', Imanuel Kant je postavio opšti filozofski, a univerzalistički orijentisan pojam lepog zasnovan na konceptima ukusa, suđenja i nezainteresovanosti:

> Ukus predstavlja moć prosuđivanja jednog predmeta ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili nedopadanja *bez ikakvog interesa*. Predmet takvog dopadanja naziva se *lepim*.[155]

ili

> Lepo jeste ono što se bez pojmova predstavlja kao objekt nekog opšteg dopadanja.[156]

Volter je insistirao na 'lepom' kao kulturalno određenom pojedinačnom osećanju ili, možda, odzivu na čulne stimuluse, te, zatim, iz osećanja izvedenom imenovanju. Kant je insistirao na 'lepom' kao filozofsko određenom opštem sudu koji treba da bude nezavisan od pojedinačnih ili praktičnih prosuđivanja. U različitim estetičkim istraživanjima se sam pojam 'lepo' povezivao sa objektima čulnog saznanja, sa samim čulnim saznanjem ili čulnim doživljajem, sa subjektima čulnog saznanja u individualnom, kolektivnom, odnosno, društvenom ili psihološkom smislu. Estetički pristup lepom je vodio ka razlikovanju filozofski postavljenog pojma lepo od psihološki i društveno predočenog lepog. Pojam lepog je kod pojedinih tumača postavljan kao protokol estetskog suđenja, estetskog doživljaja, ali i mogućih estetičkih aksioloških studija kao opštih studija o vrednosti i normama suđenja u kulturi i umetnosti. Takođe, pojam lepog ili *lepog objekta* je od XVI do XIX veka upotrebljavan kao oznaka ili ime za umetničko (*lepe umetnosti*, lepi objekti, lepo). Na primer, Frančesko da Olanda je upotrebio sintagmu 'lepe umetnosti' (*boas artes*, portugalski) u XVI veku, ali tek sredinom XVII veka je Nikolas-Fransoa Blondel uveo sistemsku klasifikacionu sintagmu 'lepe umetnosti' da bi označio arhitekturu, poeziju, govorništvo, slikarstvo, vajarstvo, muziku i igru.[157]

Zamisao umetničkog dela je postala gotovo neodvojiva od pojma *lepog objekta*. Za ljude na prelazu iz XVII u XVIII vek govoriti o umetnosti je značilo govoriti o 'lepom'. Po Burkeu i Kantu je uspostavljena razlika između lepog i sublimnog. Kant je dao jednostavnu i, za budućnost evropskog mišljenja i umetničkog stvaranja, presudnu razliku 'prirodno lepog' i 'umetnički lepog':

> Prirodna lepota jeste neka *lepa stvar*; umetnička lepota je *lepa predstava* o jednoj stvari.[158]

Ova definicija određuje umetnost u dugoj zapadnoj tradiciji mimezisa[159] kao drugostepenost ili predstavnost u odnosu na prirodu. Priroda je ta koja može biti lepa u pojedinačnosti 'stvari', dok umetnost jeste lepa ne kao lepi objekt ili lepo umetničko

---

155 Imanuel Kant (1991), "#5 Sravnjivanje tri specifično različite vrste dopadanja", str. 102.

156 Imanuel Kant (1991), "#6 Lepo jeste ono što se bez pojmova predstavlja kao objekt nekog opšteg dopadanja", str. 103.

157 Vladislav Tatarkijevič (1978), „Lepe umetnosti", u „Umetnost: istorija pojma", str. 27.

158 Imanuel Kant (1991), „#48 O odnosu genija prema ukusu", u „Analitika uzvišenoga", str. 200.

159 Danko Grlić, "Mimezis (kratki historijski pregled)", u "Stari vijek", iz *Estetika – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 33-39.

delo, već kao lepa predstava koju ostvaruje umetničko delo u odnosu na prirodu. Pojam 'lepo' u estetskom smislu je povezan sa pojmom 'prikazivanja' u poetičkom smislu čime je postavljena zamisao bitne povezanosti lepog i prikazivačkog. Ovaj konceptualni *čvor* bio je ono što će modernistička umetnost na prelazu XIX u XX vek i tokom XX veka osporavati zasnivanjem neprikazivačkih umetnosti od apsolutne muzike preko apstraktnog slikarstva i atonalne muzike do apsolutne i kubofuturističke poezije. Za ljude tokom kasnog XIX veka, zatim, lepo je postalo, pre svega, *estetska vrednost* ili *morfološki postavljeni idealitet*, odnosno, *kanon akademije*, koji je umetnik umetničkim delom morao da ostvari ili da dosegne da bi 'ono' bilo *vredno umetničko delo*.

Na primer, Edmund Burke je sredinom XVIII veka objavio jedan od uticajnih i popularnih spisa o lepom i uzvišenom ukazujući na različite emocije oko kojih se i kojima se sublimno pokazivalo[160]. Imanuel Kant je, takođe, napravio karakterističnu razliku između dve vrste lepog: *sublimnog* (uzvišenog) i *samog lepog*. On je u spisu "Razmatranja o osećanju lepog i uzvišenog" (1763) izveo sledeću razliku:

> Osećanje finije vrste koje želimo sada da ispitamo uglavnom je dvojako: osećanje *uzvišenog* i osećanje *lepog*. Oba su nam prijatna, ali na vrlo različit način. Pogled na brda čiji snežni vrhovi nadvisuju oblake, opis oluje koja besni, ili slika pakla koju daje Milton izazivaju dopadanje, ali dopadanje praćeno jezom; naprotiv, pogled na cvetne livade, doline sa vijugavim potocima po kojima pasu stada, opis *Elizijuma* ili Homerova slika Venerinog struka bude isto tako prijatna osećanja, ali su ova praćena radošću i osmehom. Da bi se onaj prvi utisak mogao razviti u nama sa odgovarajućom jačinom moramo imati osećanje *uzvišenog*, a da bismo drugo mogli valjano da uživamo, moramo imati osećanje *lepog*.[161]

Kant je u poglavlju "Analitika uzvišenog" pažnju posvetio unutrašnjoj razlici sublimnog i lepog koja mora uračunati odnos prema 'prirodi':

> Međutim, najvažnija i unutrašnja razlika između uzvišenog i lepog sastoji se u ovome: kada mi, kao što je pravo, uzimamo ovde u razmatranje prvo samo uzvišenost prirodnih objekata (uzvišenost u umetnosti ograničava se, na ime, uvek na uslove saglasnosti sa prirodom), onda lepota u prirodi (samostalna lepota) nosi u sebi jednu svrhovitost svoje forme, usled koje je predmet, kako izgleda, tako reći predodređen za našu moć suđenja, i tako ona sačinjava po sebi jedan predmet dopadanja; naprotiv, ono što samo pri shvatanju, bez cepidlačenja, izaziva u nama osećanje uzvišenoga, može doista u pogledu forme da izgleda za našu moć suđenja protivno svrsi, za našu moć prikazivanja neprikladno, i za našu uobrazilju tako reći nasilničko, ali se ipak prosuđuje kao da je utoliko uzvišenije.[162]

---

[160] Edmund Burke, "A philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 516-526.

[161] Imanuel Kant, "O raznim predmetima osećanja uzvišenog i lepog", iz *O lepom i uzvišenom*, Grafos, Beograd, 1988, str. 16-17.

[162] Imanuel Kant (1991), „#23 Prelaz sa moći prosuđivanja lepoga na moć prosuđivanja uzvišenoga", u „Analitika uzvišenoga", str. 136.

kom razmišljanju o *moći*, zadovoljstvo je jedan od suštinskih mehanizama pomoću kojih dominantna i hegemona kultura nameće uticaj i pokazuje svoju moć. Ako se ova razmatranja primene na operu uočava se da su zadovoljstvo i uživanje politički određeni u odnosu na borbe između dominantne i marginalnih kultura. Može se izneti teza da je ekonomija uživanja 'zastupnik' ekonomije raspodele moći, dominacije i hegemonije u jednoj kulturi.

Lepo: da ili ne?

Jedan određujući *sadržaj* estetike može biti i diskusija o *lepom*. Lepo se povezivalo sa čulnim, ali i tumačilo kao ono što nije povezano sa čulnim, već je povezano sa čudesnim pojavljivanjem prirode, oblikovanjem, izgledom, ukusom, znanjem, javnim mnjenjem, uživanjem, prijatnošću, veštinom stvaranja, kvalitetom izrade, autentičnošću izraza, intrigantnošću pojave, privlačnošću dela, pa i estetičkim normama i umetničkim kanonima.

Lepo (*kallos* grčki, *pulchrum* latinski, *bellum* latinski, *beautiful* engleski, *schön* nemački) izvodi se i upotrebljava u širokom dijapazonu imenovanja i prosuđivanja ne samo lepih stvari, oblika, boja, zvukova, nego i misli, običaja.[150] Pojam lepog je kod starih Grka, pa i u antičkom i srednjevekovnom svetu, bio primenljiv i na pojmove koji denotiraju opšte lepo: čulno, rodno, erotsko, instrumentalno, duševno, duhovno, naučno ili etičko lepo. Na primer, još u Platonovoj *Gozbi* se ta nerazlučenost ili opštost, odnosno, višeznačnost i mnogostrukost lepog kao svojstva, znanja i vrednosti da prepoznati:

> Ko hoće pravim putem da ide na taj posao, taj treba da već mlad počne ići za lepim telima; i, najpre, ako ga vođ njegov pravilno vodi, treba da ljubi jedno od tih tela i da u njemu rađa lepe misli, a zatim da sam uvidi da je lepota na kome bilo telu sestra lepoti na drugome telu, i da bi, ako treba ići za lepotom u opštem obliku, bilo veliko bezumlje ne misliti da je lepota na svim telima jedna i ista. A kada to shvati, ima da postane ljubavnik svih lepih tela i da u onoj izuzetnoj strasti prema jednom telu popusti, ne mareći za njega i držeći ga neznatnim.
> A posle toga lepotu u dušama ima smatrati dragocenijom od lepote na telu. Na taj način on će, ako neko ima samo pogodnu dušu a slabo telesno cvetanje, zadovoljiti se ovim i ljubiti ga i za njega se starati i tražiti takve govore koji će mladiće učiniti boljim. To će ga dovesti dotle da vidi lepotu i u poslovima i u običajima i da opazi da je sve to jedno s drugim srodno, kako bi se uverio da je telesna lepota nešto neznatno.
> A posle poslova treba vođ da ga privede k naukama da vidi lepotu nauka. I kad već gleda to obilje lepote, neće se više zadovoljiti jednom lepotom, kao rob koji neguje lepotu kakva dečačića ili kakva čoveka ili jednog

[150] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Promene pojma", u „Lepo: istorija pojma", str. 115-118.

> jedinog zanimanja, i time biti ništavan i sitničar; naprotiv, okrenut prema širokom moru lepote i posmatrajući ga, rađaće mnoge i lepe i veličajne govore i misli u raskošnoj ljubavi prema mudrosti, dok tu ojača i odraste i sagleda jedno jedino onakvo saznanje koje se odnosi na ovakvu lepotu – a pokušaj, reče, obraćati pažnju na moju besedu što bolje možeš.[151]

U nekim drugim Platonovim i Aristotelovim spisima 'lepo' se tumači kao ono što se odnosi samo na čulo vida i sluha.[152] Postojala su i drugačija određenja lepog, na primer za vizuelno lepo se koristio termin simetrija (*symetria*) ili srazmernost, a za zvučno lepo se koristio termin harmonija ili sazvučje. Poljski estetičar Vladislav Tatarkijevič ukazuje da su teorije lepog operisale sa tri pojma: lepo u najširem značenju, lepo u isključivo estetičkom značenju i lepo u estetičkom značenju suženo na pojam vizuelnog.[153] Na primer, francuski filozof prosvetiteljstva Volter je u *Filozofskom rečniku* (1764) definisao 'lepo' i 'lepotu' polazeći od kulturalne relativnosti i mnogostrukosti upotreba, normiranja ili identifikovanja 'lepog':

> *Lepo, lepota*
> Pitaj krastavog žapca šta je lepota, lepo, *kalon*? On će odgovoriti da je to ženka krastava žaba sa dva velika okrugla oka koja izlaze iz njene male glave, sa velikim pljosnatim ustima, sa žutim trbuhom i braon leđima. Pitaj crnca iz Gvineje, a za njega će lepo biti nauljena crna koža, duboko smeštene oči i široki nos.
> Pitaj đavaola i on će reći da je lep par rogova, četiri kandže i rep. Pitaj, konačno, filozofe i oni će odgovoriti sa bujicom apstrakcija; oni će tražiti nešto ujednačavajuće sa opštim svojstvima lepog, sa *kalonom*.
> Jednog dana sam u društvu filozofa gledao u teatru tragediju. On je rekao: 'Kako je lepa!', pitao sam 'Šta nalaziš lepo u tragediji?', a on je odgovorio 'Činjenicu da je autor postigao svoj cilj'. Sledećeg dana, on je uzeo lek koji mu je pomogao da se oseća dobro. Rekao sam: 'Lek je postigao svoj cilj, kakav lep lek'. On je, tada, razumeo da mi ne možemo odrediti i imenovati lek kao lep. Da bismo nešto nazvali lepim to mora proizvesti za nas osećanje divljenja i zadovoljstva. On se složio da je tragedija izazvala u njemu ova dva osećanja i da se u tome nalazi *kalon*, lepo.
> Na putu u Englesku, videli smo izvođenje istog komada, savršeno prevedenog: komad je svu publiku u sali podstakao na zevanje. Filozof je tada rekao 'O! *kalon* nije isti za Engleze i Francuze'. Posle znatnog razmatranja, zaključio je da je lepo često vrlo relativno, kao što je pristojnost u Japanu istovremeno nepristojnost u Rimu i, da ono što je pomodno u Parizu nije u Pekingu. Tako je on poštedeo sebe od nevolja koje nastaju kada se prave velike rasprave o lepom.[154]

---

[151] Platon, 210 b-d, u "Gozba – Gozba ili o ljubavi", iz *Ijon * Gozba * Fedar*, BIGZ, Beograd, 1985, str. 82-83.
[152] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Promene pojma", u „Lepo: istorija pojma", str. 116.
[153] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Promene pojma", u „Lepo: istorija pojma", str. 117.
[154] Voltaire, „Beautiful, beauty", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 550-551.

Posledica ovakvog zaključka o razlici lepog i uzvišenog je u tome što se lepo vidi i kao 'prirodno lepo', a *uzvišeno* se povezuje sa 'idejama uma' a ne sa samom čulnošću. Uzvišeno nije u stvarima sveta već u 'duševnosti' posmatrača/slušaoca u odnosu na svet. Uzvišeno proizlazi iz 'raspoloženja' posmatrača/slušaoca u odnosu na ono što se u duševnosti ili posredstvom raspoloženja doživljava kao neizmerno veliko. Reč je, izgleda, o prevazilaženju ograničenja čulnog doživljaja. Lepo se čulnim saznavanjem mora dopadati bez ikakvih interesa, dok uzvišeno jeste ono što se opiranjem interesu čula neposredno dopada. Zato jedna od definicija 'uzvišenog' glasi:

Uzvišenim nazivamo ono što je naprosto (apsolutno) *veliko.*[163]

Uzvišeno nije veliko koje se poredi i koje se prosuđuje kao veliko iz čulnog poređenja jednog i drugog u svetu, već, uzvišeno je ono što je naprosto apsolutno veliko i time neuporedivo sa bilo čim drugim.

Po savremenom teoretičaru i filozofu Žan-Fransoa Liotaru[164], *sublimno* je kontradiktorno osećanje: zadovoljstva i bola, uživanja i nelagodnosti, ushićenja i depresije, koje se nakon romantizma izgubilo, te u savremenom jeziku i žargonima popularne kulture u francuskoj označava nešto izuzetno ili puno divljenja: *super kolač* ili *izuzetna sportska utakmica.* U avangardama XX veka koncepti i prezentacije sublimnog, pre svega u slikarstvu, su ogoljeni do skeleta koji pokazuje naličje, pretpostavljene ili simbolički sugerisane *spiritualnosti.* Slike Bereta Njumana[165] ili Agnes Martin pokazuju redukovanom na monohromni ili raster pikturalni poredak težnju apstraktnih slikara da lociraju i pokažu dejstvo i intenzitet, tj. afektaciju, *nultog stupnja* slikarstva. Drugim rečima, postavlja se pitanje koji je taj *nulti stupanj* pikturalnog izraza koji može imati *intenzitet sublimnog* provociranja posmatračeve emocije. Takođe, Liotar naglašava, da je sublimno sve manje prisutno kao problem u umetnosti, a sve više u diskursima o umetnosti.[166]

Vidi se da je pojam 'lepo' bio tumačen na veoma različite načine brojnim estetičkim ili žargonskim varijantama svakodnevnog govora. U rečniku engleskog jezika se mogu pronaći termini za 'lepo' kao što su: *beautiful*: lepo, *lovely*: ljupko, *pretty*: prikladno, *handsome*: zgodno, *comely*: dražesno, ili *fair*: ugodno itd. Na primer, po Tatarkijeviču varijante lepog mogu biti: srazmernost ili geometrijsko lepo vidljivog oblika (*symmetria*), sklad ili muzički lepo (*harmonia*), subjektivno uslovljeno lepo (*eurytmia*), uzvišeno (*sublimis*), lepo (*decus*), pristalo (*decor*) ili lepo saglasno normi (*decor*), ljupko ili milo (*venustas*), otmeno (*elegantia*), veliko u smislu značaja (*magnitudo*), ljupko (*gratia*), suptilno (*subtilitas*), prikladno (*bienséance*), svrhovito, novo, slikovito, klasično, romantično, moderno itd.[167] Tokom XX veka je pojam 'umetničkog dela', pre svega delovanjima avangardi, odvojen od pojma ili norme 'lepo', a dominantna norma u suđenju o lepom je odbačena, ne samo uvrštavanjem 'ružnog' kao ravno-

---

163 Imanuel Kant (1991), „#25 Nominalna definicija uzvišenoga", u „Analitika uzvišenoga", str. 139.
164 Jean-François Lyotard, „The Sublim and the Avant-Garde", *Artforum*, New York, April, 1984, str. 37.
165 Barnet Newman, „Sublimno je zdaj", *M'ars* št. 4 i št. 1, Ljubljana, 1991-92, str. 25-26.
166 Jean-François Lyotard (1984), str. 47.
167 Vladislav Tatarkijevič (1978), „Lepo: istorija kategorije", str. 149-187.

pravnog kriterijuma u suđenju o umetnosti, već je zamenjena pojmovima 'estetskog' (onog što je izvedeno iz čulnog doživljaja ili saznanja) i 'umetničkog' (onog što ima specifičan autonomni i prividno bezinteresni status kulturalnog proizvoda u modernom društvu). Na primer, 'vitalistički' orijentisanu koncepciju *aktuelno lepog umetnosti* je postavio Hans Georg Gadamer:

> Tome odgovara jedna od najstarijih odrednica koje postoje o umjetnički lijepom: nešto je lijepo 'ako mu se ništa ne može dodati i ništa od njega oduzeti' (Aristotel). Razumije se da to ne treba shvatiti doslovno, nego *cum grano salis*. Tu definiciju čak možemo preokrenuti i reći: gustoća napetosti onoga što nazivamo 'lijepim' opotvrđuje se upravo u tome što ono dopušta područje varijabilnosti mogućih izmjena, nadomjestaka, dodataka i ispuštanja, ali polazeći od jezgrene strukture, koja se ne smije dodirivati ako ne želimo da ta tvorevina izgubi svoje živo jedinstvo. Utoliko je umjetničko djelo doista slično živom organizmu: u sebi strukturiranom jedinstvu. Ali to znači da ima i svoje vlastito vrijeme.[168]

On je pokušao da na *ontološki centriran način* razreši paradoksalni modernistički konflikt između 'potpuno lepog', 'promenljivo lepog' i 'univerzalno lepog' posredstvom vitalističkog shvatanja umetnosti kao promenljivog poretka sa suštinski stabilnim jezgrom. Takav misaoni zahvat mu je omogućio da pokaže da su 'potpuno lepo' i 'gusto lepo' potencijalnosti umetničkog dela kao aktuelno lepog.

Termin *lepo* se postavlja kao žargonski izraza unutar popularne potrošačke kulture. Ako ispišete reči 'lepo' ili 'estetsko' u bilo kom web-pretraživaču na internetu, dobićete informacije o *komercijalno lepom* (lepom kozmetike, lepom odeće, lepom turističkih aranžmana). Reč je o različitim efektima, proizvodima i odnosima u masovnoj potrošačkoj kulturi: lepom robe za prehranu, odevanje, transport, pokućstvo, seks, higijenu, ali i lepom tela, lepom informacija, lepom životnog okružja, lepom zabave, lepom životnog standarda itd. *Komercijalno lepo* je istovremeno estetsko lepo i ekonomsko *dobro* koje se izvodi u masovnoj potrošnji i upotrebi u svakodnevnom životu[169]. Ako se pojam 'robe' proširi od zamisli *proizvoda* do zamisli 'produkta', tj. od deterdženta, haljine ili automobila do televizijskog muzičkog spota ili dizajnirane web stranice sa bilo kojom porukom, tada se *komercijalno lepo* može odrediti kao 'estetsko' masovne robne komunikacije u polju presecanja ekonomskih i životnih očekivanja i izvođenja unutar urbanog postmodernog društva. Pri tome, zamisao 'lepo' je odrediva pojmovima kao što su korisno, prijatno, udobno, uočljivo, identifikaciono, itd. Na primer, Džon Fisk status kruženja robe opisuje sledećim primerima:

> Pozni kapitalizam, sa svojom tržišnom ekonomijom, odlikuje se robom – bez nje je izgubljen, i ne bi je bilo moguće izbeći, čak i kada bismo to želeli. Postoji veliki broj načina shvatanja robe i njene uloge u društvu: u ekonomskoj sferi ona obezbeđuje stvaranje i kruženje bogatstva, a

[168] Hans-Georg Gadamer, „Aktuelnost lijepoga", iz *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb, 2003, str. 69.
[169] Džon Fisk (2001), „Komercijalno i popularno", u „Amerika u džinsu", str. 18-30.

> može se javljati u rasponu od osnovnih životnih potrepština do nimalo neposrednih luksuznih stvari, a povrh toga, ako pojam proširimo, on može obuhvatiti i *nematerijalne objekte*, kao što su televizijski programi, izgled određene žene, ili ime neke slavne osobe. Roba takođe obavlja dve vrste funkcija, materijalnu i kulturnu. Materijalna funkcija džinsa jeste da zadovolji potrebe toplinom, pristojnošću, udobnošću, i tome slično. Kulturna funkcija tiče se značenja i vrednosti: potrošač može svaku vrstu robe da upotrebi da bi konstruisao značenja vlastitog bića, vlastitog društvenog identiteta, i društvenih odnosa.[170]

Ono što se ukazuje kao bitno u tumačenju 'komercijalno lepog' jeste približavanje 'estetske vrednosti' i 'ekonomske vrednosti' sa izvođenjem svakodnevnog življenja, čime se otkriva kako se estetska vrednost gradi u polju moći ekonomske vrednosti, jer u savremenom svetu, *ekonomska moć* je dominantan oblik moći. S druge strane, pokazuje se kako *ekonomska moć* postaje čulno dostupna zastupanjem estetskog u masovnoj proizvodnji, razmeni i potrošnji *roba*. Taj složeni, paradoksalni, odnos ekonomskog, estetskog i moći u kulturi, engleski teoretičar kulture Džon Stori opisuje i objašnjava na sledeći način:

> ... postoje dve ekonomije kulture: produkcija i potrošnja. Radi detaljnije analize one moraju da se zadrže veštački razdvojene. Ne možemo razumeti potrošnju baveći se produkcijom, niti ćemo razumeti produkciju iščitivanjem potrošnje. Svakako, nije teško, zadržati ih razdvojene, ali, problem je, povezati ih u odnos koji se može značenjski analizirati.[171]

Storijeva analiza pokazuje da *komercijalno lepo* više nije u polju estetičke analize pojavnog ili rasprave pojavnosti *lepog*, već u polju tekstualne analize značenja i načina na koji značenja *lepe objektne i informacijske robe* postaju kulturalni zastupnici subjekta, društva, identiteta itd.

Diskursi norme: normativnost i estetika

Od pitanja o 'lepom' ka pitanjima o 'estetskom' i 'normativnosti' vodi iskorak od predočavanja *lepog* (lepog, dobrog, prijatnog, ukusnog) kao bitne ili najopštije *vrednosti* estetskog suđenja ka problematizovanju estetskih vrednosti različitih od 'lepog'. U jednom trenutku, na prelazu XIX u XX vek, zamisao 'lepog' se kao vrednosti zamenjuje zamislima 'estetskog' kao vrednosti i, zatim, zamislima 'umetničkog' kao vrednosti, te, kasnije, krajem XX veka zamislima različitih *kulturalnih vrednosti* određenih specifičnim društvenim materijalnim praksama i njihovim *borbama* u savremenom svetu (čisto /*pure*/, tradicionalno, slikarsko, muzičko, filmično, pravo, dobro, vešto, autonomno, moderno, aktuelno ili pravovremeno, napredno, retro, eklektično, kritično,

---

[170] Džon Fisk (2001), „Komercijalno i poularno", str. 19.
[171] John Storey, „The economic Field", u „The Politics of the Popular", iz *Cultural Theory and Popular Culture – An introduction*, Peking University Press, Beijing, 2004, str. 190.

subverzivno, negativno itd).

Jedna od, pre svega, naivnih pretpostavki o *estetici* kao filozofskoj teoriji o čulnom, lepom ili umetničkom je da je primarni zadatak estetike formulisanje i predlaganje *estetskih normi* koje su opšti kriterijum za izvođenje poetičkih, umetničkih ili kulturalnih normi, odnosno, normi za suđenje umetničkog dela ili lepog. Estetički razrađeni pristup je onaj kojim se ukazuje da zadatak estetike nije formulisanje i predlaganje *estetskih normi*, već konceptualno pripremanje ili kritičko izučavanje uslova'[172] u kojima se takve norme razvijaju i praktično postavljaju, primenjuju i izvode u umetnosti, kulturi i društvu. S druge strane, estetički kritički pristup je onaj kojim se ukazuje da zadatak estetike jeste da izvede kritiku konceptualnog predočavanja uslova i platformi za postavljanje estetskog suđenja. Može se reći, zato, da estetika nije disciplina u kojoj se propisuju norme ili prosuđivanja konkretnog estetskog doživljaja, već konceptualnog kritičkog predočavanja uslova u kojima je moguće postaviti kriterijume i izvršiti prosuđivanje čulnog doživljaja ili čulnog događaja. Time je estetika kao filozofska ili teorijska disciplina u odnosu na zahteve izvođenja normativnosti postavlja na drugostepenu razinu analize koncepta vrednovanja, a ne na razinu izvođenja vrednovanja, tj. suđenja o konkretnom čulno dostupnom uzorku. Estetika se u filozofskom smislu odnosi na konceptualne i epistemološke[173] esencijalistički ili antiesencijalistički postavljene uslove i uslovljenosti 'protokola' estetskog suđenja. Estetika se ne bavi pragmatičnim procedurama postavljanja protokola i primene protokola u konkretnom suđenju lepog ili umetničkog. Zato, estetika potpada pod red disciplina koje se bave tumačenjem i raspravom koncepata koji predočavaju normativni sud, a ne izvođenjem normativnog suda. Jedna od karakterističnih kritičkih primedbi 'estetskom normativizmu' ukazuje na to da estetička metakritika normativnih protokola i procedura estetskog suđenja teži imanentnom postavljanju pitanja sa pozicije 'estetskog' i 'estetičkog', bez uzimanja u obzir vanestetskih, umetničkih, kulturalnih i društvenih normi, odnosno, uslova i okolnosti estetskog doživljaja, estetskog objekta ili estetskog suđenja. Na primer, estetičke analize i rasprave, gotovo po pravilu, ukazuju na *apstraktnu* i *univerzalnu* poziciju subjekta suđenja, bez uzimanja u obzir istorijskog, geografskog, kulturalnog, rodnog ili klasnog pozicioniranja pojedinačnog subjekta estetskog suđenja ili vrednovanja. Apstraktna i univerzalna pozicija subjekta suđenja je uobičajeno izvedena iz identiteta muškarca i to muškarca određene klase i rase. Nemački kompozitor, pevač i estetičar Johan Mateson je postavio koncept 'obrazovanog čoveka' (*galant homme*) kao subjekta sposobnog da u potpunosti razume i doživi muzičko delo. *Obrazovani čovek* je muškarac, gospodin internacionalne kulture i dobrog ukusa.[174] *Obrazovani čovek* je određenog rodnog, klasnog

---

[172] Jožef Muhovič, „Umetnost in norma – O logični naravi estetiške normativnosti", iz „Estetika: normativnost, estetizacija in umetnost" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999, str. 25.
[173] Na primer, o problemima epistemologije suđenja videti u Catherine Z. Elgin, *Considered Judgment*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1996.
[174] Edward Lippman, „Galant Aesthetics", u „The Eighteenth Century", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, str. 59.

i obrazovnog identiteta. Jednu od pokaznih klasifikacija 'estetskog suda' u odnosu na pol, sa stanovišta muškarca kao protagoniste univerzalnosti suđenja, postavio je Imanuel Kant u spisu "O razlici uzvišenog i lepog u međusobnom odnosu muškog i ženskog pola"[175]. Estetikom se u odnosu na 'normativnost' postavlja jedan autonomni okvir prosuđivanja iz specifičnog estetskog konteksta ili, kao je to definisao Monro Berdsli: *sa estetske tačke gledišta*[176]. Berdslijev cilj je bio da razjasni šta bi bila *estetska tačka gledišta* za *estetski vrednosni sud*?! Zdravorazumski gledano estetski vrednosni sud je izveden sa *estetske tačke gledišta*, a estetska tačka gledišta se zasniva na pozivanju na određene kanone mišljenja i, mnogo specifičnije, na estetska pravila relevantnosti ili umetničke kanone stila, žanra i umetničke discipline. A kanoni mišljenja i pravila relevantnosti su 'pravila' koja direktno ili indirektno slede ljudi, u najopštijem smislu, čovečanstvo. Izložena procedura zaključivanja, Berdsliju izgleda logički 'kružna'. Zato, njegovo rešenje polazi od razlikovanja 'estetskog vrednovanja' od nekakvog opšteg vrednovanja. Estetsko vrednovanje nije svako ili bilo koje vrednovanje. Estetsko vrednovanje ili prosuđivanje jednog objekta je uočavanje i ustanovljenje vrednosti koju taj objekt poseduje zahvaljujući sposobnosti da ostvari estetsko zadovoljenje.[177] Odnosno, prema Bogdanu Djemidoku,[178] estetsko vrednovanje umetničkog dela trebalo bi da se zasniva na estetskom doživljaju koji nastaje u optimalnim okolnostima i estetska vrednost zavisi od stepena koji se može postići u optimalnim okolnostima. Kritičar koji prosuđuje neko delo obično se oslanja na prethodne estetske doživljaje i doživljaje drugih ljudi. On neposredni estetski doživljaj dela poredi sa prethodnim doživljajima i doživljajima drugih ljudi. Zato, kritičar mora uvek iznova potvrđivati sudove na pojedinačnim slučajevima estetskog suđenja, a jedini način da uverljivo odbrani takav sud je da ukaže na odlike umetničkog dela koje mu omogućavaju da izazove doživljaj estetskog karaktera.

S druge strane, Roman Ingarden razlikuje estetsko i umetničko vrednovanje[179]. Njegovo razlikovanje se zasniva na suštinskom razlikovanju umetničkih i estetskih vrednosti. Estetski vrednosni sud jeste i treba da bude izraz odgovora na čulni 'izazov' koji može biti bilo šta unutar prirode, kulture ili umetnosti. Estetski vrednosni sud je složeni odnos čulnog i intelektualnog stava i, kako ima autonomiju, ne mora uvek da se zasniva na aktuelnom estetskom doživljaju. Može se napraviti i razlika između estetskog suda kao čulnog vrednovanja i estetičkog suda kao intelektualnog i teorijskog vrednovanja 'čulnog doživljaja'. Estetski vrednosni sud se iskazuje i izražava na pojmovni i jezički način. Umetničko delo je podložno različitim suđenjima u rasponu od estetskog do umetničkog suđenja. Pri tome, između estetskog i umetničkog

---

175 Imanuel Kant (1988), "O razlici uzvišenog i lepog u međusobnom odnosu muškog i ženskog pola", str. 39-54.
176 Monroe C. Beardsley, „The Aesthetics Point of View", u „Part One: Aesthetics and Aesthetic Qualities", iz Joseph, Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 10-28.
177 Monroe C. Beardsley, „The Aesthetics Point of View", iz Joseph Margolis (1987), str. 15.
178 Bogdan Djemidok, „Estetski doživljaj i vrednovanje", iz „Estetička istraživanja – umetničko delo i transformacija filosofije" (temat), *Književna kritika* br. 5-6, Beograd, 1984, str. 47.
179 Roman Ingarden, „Artistic and Aesthetic Values", *British Journal of Aesthetics* vol. 4 no. 3, 1964, str. 198-213.

suđenja nema i ne mora biti sličnosti. Umetničko delo se može estetski suditi čulnim doživljajem koji, najčešće, ne može pružiti direktni sud o delu kao umetničkom delu, već pruža sud o estetskom kao čulnom efektu od umetničkog dela. Naprotiv, umetničko suđenje je vođeno *analizom* umetničkog dela, ne samo njegovog čulnog izgleda, već i uslovima njegovog nastanka ili, čak odnosa sa drugim delima iz istorije umetnosti. Zato, Ingarden ukazuje da se umetničko suđenje može svesti na "dvostruku sposobnost umetničkog dela kao shematskog artefakta": (1) sposobnost da izazove estetski doživljaj, i (2) sposobnost da stvori osnovu za konstituisanje estetskog predmeta i estetskih vrednosti koje su u vezi sa njim.[180] Ingarden je ukazao da je mogućnost vrednovanja umetničkog dela različita od mogućnosti estetskog vrednovanja prirodnih objekta i, drugih, kulturalnih artefakta. Umetničko delo se, zato, može vrednovati na dva sasvim različita plana: (a) na *estetskom planu* posredstvom efekata dela u čulnom doživljaju primaoca (gledaoca, slušaoca, čitaoca), i (b) na *poetičkom planu* posredstvom odnosa znanja o stvaranju dela i čulnom doživljaju pojavnosti dela. Ukazuje se, takođe, na *raslojavanje* i razlikovanje vrsta 'estetskog' i *estetske vrednosti* u umetničkom delu i umetnosti. Pokazuje se da 'estetsko' i 'umetničko' nisu samorazumevajući *identiteti*, već različite karakterizacije, često, istog objekta, situacije ili događaja. Piter Fuler je razlikovao vrste estetskog u umetničkom delu:

- postojanje i karakter lepog u umetničkom delu i umetnosti,
- status i vrednost kvalitativnog suda koji se, najčešće izvršava razlikovanjem 'dobre' ili 'loše' umetnosti, i
- različite vrste uživanja/zadovoljstva koje pruža ili obećava umetničko delo publici.[181]

Slučaj razdvajanja estetskog i umetničkog identifikovanja i suđenja je izložen u *institucionalnoj teoriji umetnosti*[182] Džordža Dikija. Po njemu se sasvim razlikuju:

- situacija dodeljivanja statusa 'umetnosti' nekom objektu, i
- prosuđivanja estetske vrednosti tog istog objekta.

Drugim rečima, pitanje dodeljivanja 'umetničkog' statusa i pitanje 'estetskog' vrednovanja jednog objekta nije isti čin. Reč je o aktivnostima koje se odnose na različite funkcije i aspekte umetničkog dela ili bilo kog drugog objekta u kulturi. Mogu se estetski vrednovati bilo koji objekti prirode i kulture po čulnim svojstvima, a status umetnosti se dodeljuje odlukom nekom objektu unutar institucije. Ta odluka nije povezana sa estetskom vrednošću, već sa društvenim priznavanjem i dodeljivanjem statusa umetnosti.[183] U trenutku kada su se razdvojile mogućnosti vrednovanja jednog 'objekta' kao estetskog i kao umetničkog, ukazale su se mogućnosti uvođenja i drugih pristupa suđenju, tj. vrednovanju. Drugi pristupi izlaze iz *samog estetskog* i *poetičkog*

---

[180] Bogdan Djemidok (1984), „Ingarden o vrednovanju i doživljaju", str. 48-52.

[181] Peter Fuller, „The Venus and *Internal Objects*", iz *Art and Psychoanalysis*, Writers and Readers Publishing Cooperative, London, 1980; Jonathan Harris, „Self, sex, society, and culture", u „Subjects, identities, and visual ideology", iz *The New Art History – A critical introduction*, Routledge, London, 2001, str. 139.

[182] George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1974.

[183] George Dickie, „What Is Art?: An Institutional Analysis", iz W.E. Kennick (1979), str. 92-93.

domena uvodeći 'gledišta' drugih, a to znači van-estetskih i van-umetničkih, kulturalnih i društvenih praksi. Bogdan Djemidok ističe složenost i višeznačnost problematizacije 'vrednovanja' u zaključku studije "Estetski doživljaj i vrednovanje":

> Ako prihvatimo analizu Osovskog[184] i Najdera[185] (elementi ove analize mogu se naći i u radovima drugih autora[186]), onda će postavljeni problem imati sledeće rešenje. Estetsko vrednovanje u užem smislu, prema Osovskom, neodvojivo je od estetskog doživljaja koji čini njegovu osnovnu i polaznu tačku. Estetsko vrednovanje u tom smislu, međutim, nije jedini oblik vrednovanja koji uvažava specifičnost umetnosti kao oblika stvaralaštva i specifičnost njenih imanentnih vrednosti. Umetničko vrednovanje jednako je važno za umetnost i ono nije strano njenoj prirodi. Ova vrsta vrednovanja ne mora uvek da bude povezana (iako u aktuelnoj praksi često jeste) sa bilo kakvim estetskim doživljajima i može se odvijati u terminima čisto spozajnog stava. Ovo rešenje odoleva sukobu sa aktuelnim vrednovanjima umetnosti.
>
> Ako estetske vrednosti umetnosti konstituišu istu klasu vrednosti kao i estetske vrednosti neumetničkih pojava (lepota prirode, čovekovi neumetnički proizvodi i ljudsko telo), onda ne možemo eliminisati estetske doživljaje iz procesa estetskog vrednovanja. Estetski doživljaj nekako je *ex definitione* povezan sa oblašću estetske pojave. Umetnost je uvek bila jedan od najvažnijih izvora estetskog gledišta, i upravo zato je vrednovana sa estetskog gledišta. Uprkos značajnim promenama u umetnosti dvadesetog veka, umetnost kao celina nije prestala da bude izvor estetskog zadovoljstva za njene promatrače, tako, estetsko vrednovanje u užem smislu (povezano sa estetskim doživljajem) i dalje je opravdano. Međutim, tačno je i da neka priznata dela savremene umetnosti zapravo ne izazivaju nikakav estetski užitak, ili ga izazivaju samo kod malog broja promatrača, a da ne gube svoj status umetničkog dela. Upravo zato Fišer[187] i Graf[188] ne greše kada tvrde da možemo vrednovati umetničko delo kao umetničko delo, ne pozivajući se na estetske doživljaje. Ipak, sporno je da li su oni u pravu kada ovaj oblik vrednovanja nazivaju estetskim vrednovanjem. Mislim da tu imamo dve mogućnosti: možemo proširiti naše razumevanje pojma 'estetska pojava' i 'estetsko vrednovanje' toliko da oni izgube svoje izvorno značenje i specifičnost, ili da prihvatimo činjenicu da estetske vrednosti (u užem smislu kao

---

[184] Stanislaw Ossowski, *The Foundations of Aesthetics*, Kluwer Academic Publishers, Warsaw, Dordrecht, 1978.

[185] Zdzislaw Najder, *Value and Evaluations*, Clarendon Press, Oxford, 1975.

[186] Razlikuju se 'estetsko ocenjivanje' i 'estetsko vrednovanje' u Joseph Margolis, *The Language of Art and Art Criticism: Analytic Questions in Aesthetics*, Wayne State University Press, Detroit, 1965, str. 127-129 i 139-141.

[187] John Fisher, „Evaluation without Enjoyment", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 27 no. 2, 1968, str. 135-139.

[188] Piotr Graff, „O rodzajach braku zwiazku miedzy przezyciem a ocena estetyczna", *Studia estetyczne* no. 7, 1970, str. 45.-54.

> što predlaže Osovski) nisu suštinske i specifične vrednosti umetnosti. Prihvatanje ovog drugog rešenja i priznanja da je vrsta vrednovanja koju Osovski i Najder nazivaju umetničkom takođe moguća i opravdana vodi ka priznanju da estetsko vrednovanje (u užem smislu) nije jedini legitiman način vrednovanja umetnosti kao specifičnog i relativno autonomnog oblika stvaralaštva.[189]

Na primer, već spominjana slika Gistava Kurbea *Poreklo sveta* može se prosuđivati sa sasvim različitih 'gledišta': estetskog (čulno lepo), umetničkog (realistički prikazano), tehničkog (vešto napravljeno), pornografskog (seksualno uzbudljivo), psihoanalitičkog (nepotisnuto, traumatično, otkrivajuće o ili u pogledu muškarca), političkog (liberalno, emancipatorsko), etičkog (moralno ili nemoralno), ekonomskog (vredno/bezvredno u finansijskom smislu), feminističkog (mačo, maskulino) itd. Pitanja o *prosuđivanju sa različitih gledišta* ukazuju da su u *igri* različite 'norme', pri čemu se pod normom razume pretpostavka izvođenja protokola pravila o stvaranju ili o prosuđivanju umetničkog dela. Zamisao norme je neodvojiva od funkcije čiju realizaciju norma ostvaruje.[190] Tu se prepoznaje lanac opisan sledećom shemom: funkcija koja zahteva normu i norma koju izražava, tj. ostvaruje pravilo od koga se očekuje da bude prećutno ili deklarativno prihvaćeno, odnosno, prećutno ili demonstrativno prekršeno u zavisnosti od poetičke ili receptivne platforme pristupanja umetničkom delu.

Bitan zahtev svake kritičke teorije o normativnoj estetici i estetskoj/estetičkoj vrednosti je rasprava estetske/estetičke vrednosti u terminima koji nisu isključivo estetski/estetički, već su u odnosu sa složenim društvenim i kulturalnim odnosima izvan i oko estetike. Ako se umetničko delo ili umetnička aktivnost vrednuje mora se načiniti razlika između pristupanja 'vrednosti' i načina postavljanja koncepta *vrednosti* u datoj kulturi i društvu[191]. Osnovna razlika u tumačenju koncepta *vrednosti* (engl. *Value*, nem. *Wert*, fran. *valeur*) ukazuje na:

- vrednosti kao 'ekvivalentnosti-u-razmeni' među ljudima,
- vrednosti kao apstraktne konstrukcije ili pretpostavke skale razlikovanja svojstava objekta prosuđivanja, odnosa objekta prosuđivanja i onoga ko sudi ili funkcije u datim uslovima i okolnostima, te
- vrednosti kao odziva u uživanju posmatrača/slušaoca/čitaoca umetničkog dela.

Zato, svako prosuđivanje vrednosti, započinje, sa klasifikovanjem različitih vrsta vrednosti i vrednovanja u odnosu na čulnu spoznaju *bilo čega*, čulnu spoznaju kulturalnih artefakata i čulnu spoznaju umetničkih dela. Kada se pažnja preusmeri na prosuđivanje vrednosti umetničkih dela tada se mora načini razlika između:

a) estetske vrednosti umetničkog dela

---

[189] Bogdan Djemidok (1984), „Zaključci", u „Estetski doživljaj i vrednovanje", str. 56-57.

[190] Jan Mukaržovski, „Estetska norma", u „Estetika", iz *Struktura, funkcija, znak, vrednost – Ogledi iz estetike i poetike*, Nolit, Beograd, 1987, str. 105.

[191] Barbara Herrnstein Smith, „Value", iz *Encyclopedia of Aesthetics* Vol. 4, Oxford University Press, New York, 1998, str. 429-431.

b) umetničke vrednosti umetničkog dela
c) uživalačke vrednosti umetničkog dela
d) ekonomske vrednosti umetničkog dela
e) kulturalne (identifikacione) vrednosti umetničkog dela
f) društvene (političke) vrednosti umetničkog dela, te

složenih među odnosa i odnosa varijanti ovih vrednosti ili vrednosnih karakterizacija. Najgrublje govoreći 'estetska vrednost' je *ona* vrednost koja povezana sa *estetskim suđenjem* na složene načine koji su pretpostavljeni i postavljeni u zapadnoj filozofskoj tradiciji. Estetska vrednost je povezana sa 'čulnim' saznanjem ili doživljajem prirodnih ili kulturalnih artefakata, ma šta i ma kakvi oni bili. Umetnička vrednost ili umetničke vrednosti su tokom XVIII i XIX veka bile još poistovećivane sa estetskim vrednostima, da bi se vremenom izdvojile kao širi ili uži pojam u odnosu na estetsku vrednost. Umetnička vrednost kao uži pojam od estetske vrednosti se ukazuje kao posebna vrsta estetske vrednosti, a to znači čulne spoznaje i čulnog prosuđivanja umetničkog dela. Umetnička vrednost je estetska vrednost umetničkog dela. Umetnička vrednost kao širi pojam od estetske vrednosti uključuje složene u istorijama i teorijama umetnosti razvijane kriterijume prosuđivanja koji mogu biti veoma različiti. Ti kriterijumi su razvijani kao kriterijumi tehničke vrednosti, tj. uložene veštine u izvođenje, pravljenje ili stvaranje dela. Odnosno, to su mogli biti kriterijumi stilske ili istorijske konzistentnosti ili, čak, pravovremenosti pojave umetničkog dela u okviru stila, pravca, tendencije ili kulture i društva. Na primer, istoričar umetnosti i kritičar Ješa Denegri je za kriterijum verifikacije umetničkog dela postavio kriterijum pravovremenog uključivanja umetnika ili umetničkih praksi unutar malih kultura u dominantne i inovativne internacionalne tokove umetnosti.[192]

Zatim, ukazuje se kriterijum postavljanja uslova pod kojima estetske i umetničke vrednosti korespondiraju *ekonomskim vrednostima* i drugim kulturalnim ili društvenim funkcijama umetnosti. *Umetnička vrednost* je najčešće konstrukt estetskih vrednosti i drugih, potencijalno beskrajnih, kulturalnih i društvenih vrednosti, funkcija i značenja, koje jedno delo ili praksa zadobijaju u konkretnim istorijskim, društvenim ili kulturalnim uslovima i okolnostima. Vrednost i status umetničkog dela ili umetnosti nisu sinonimi, već su u odnosu strukturiranja normi i kriterijuma unutar društva ili autonomnih područja koje društvo dozvoljava i postavlja za umetnost. Status umetničkog dela je način na koji jedno delo biva identifikovano kao kulturalni artefakt. Vrednost umetničkog dela je, najčešće, racionalni ili intuitivni *razlog* ili *obrazloženje razloga* zašto se jedno umetničko delo procenjuje kao značajno i time kao 'izuzetno' ili potrebno u umetničkom, estetskom, ekonomskom, kulturalnom ili društvenom smislu, a ponekad, i u istinosnom, tj. metafizičkom smislu.

Potrebno je, takođe, načiniti precizniju razliku između *umetničke* i *ekonomske vrednosti*. Prvi, polazni zaključak bi bio da je *ekonomska vrednost* društveni ekviva-

---

192 Ješa Denegri, "Deseti bijenale mladih 1977", *Umetnost* br. 58, Beograd, 1978, str. 56-60; Ješa Denegri, "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija", iz Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 5-13.

lent u razmeni društvenih proizvoda za ponuđenu umetničku i estetsku vrednost. Ovakav zaključak ukazuje na razliku, ali i uporedivost između umetničke/estetske i ekonomske vrednosti. Drugi zaključak bi bio da umetnička/estetska vrednost jeste u funkcionalnom odnosu sa ekonomskom vrednošću, pošto je ekonomska vrednost efekat akumulacije rada u umetničko delo u specifičnom istorijskom i kulturalnom kontekstu proizvodnje i razmene dela. Umetničko delo jeste proizvod određenog uloženog *umetničkog rada* koji je složenije društveno i kulturalno strukturiran od samog fizičkog telesnog ili mašinskog rada na proizvodnji 'objekta' koje vodi, prema diskursu političke ekonomije, ka *robi*[193]. *Ekonomska vrednost*, pri tome, nije ekvivalent estetskoj/umetničkoj vrednosti, odnosno, nije nekakav direktni ili doslovni *prevod* ili, tačnije, *prenos* umetničke/estetske vrednosti u ekonomsku vrednost, već je društvena višeznačna korespondencija koja zavisi od načina na koji se čulno i konceptualno strukturira odnos vrednosti različite vrste i karaktera u datom istorijskom i geografskom društvu. Sasvim jednostavna dela ili dela zasnovana na odsutnosti ili negaciji proizvodnog rada nisu manje umetnički i estetski vredna od složenih i tehnički dorađenih dela.[194] *Ekonomska vrednost* ne proizlazi iz samog dela, već mesta dela u neizvesnom i promenljivom društvenom kontekstu pokaznosti moći kojim delo ostvaruje umetničke, estetske, ali i druge funkcije koje se ne mogu svesti samo na trojstvo estetike, umetnosti i ekonomije.[195] Proizvodna akumulacija umetnikovog rada u umetničko delo nije jedina akumulacija koja vodi ka ekonomskoj vrednost dela. Tu se radi o složenim prelazima sa upotrebne na perceptivnu i sa perceptivne na konceptualnu, pa zatim i na uživalačku akumulaciju rada u umetničko delo u njegovim interpretativnim preuređenjima i 'postprodukcijskim'[196] doradama izlaganjem ili izvođenjem u sistemu umetnosti i kulture. *Višak vrednosti* ili priraštaj preko prvobitne, tj. osnovne vrednosti[197] proizvedenog 'komada' kao umetničkog dela je ekonomski efekat kojim se umetničko delo pretvara iz 'objekta za uživanje' (poniranja vrednosti u *vrtlog* događanja afektacije i uživanja) u ostvareni i zadobijeni *kapital*[198] koji nije samo dat kao 'novčani ekvivalent', već kao složena smeša i, često, *zbrka* novčanog ekvivalenta sa društvenim, kulturalnim i umetničkim vrednostima, ulogama i efektima koji se 'lepe' uz umetnički proizvod u postprodukcijskim razmenama ili prezentacijama, odnosno, izvođenjima umetničkog dela. Ulog postprodukcijskog procesa u procenjivanju muzičkog, slikarskog, filmskog, teatarskog ili novo-medijskog dela se pomera od imanentne vrednosti tehničkog uloga u delo ka *izvođenju dela*, odnosno ka postavljanju, izlaganju, prezentovanju, pokazivanju, tumačenju ili interpretiranju umetničkog

---

[193] Karl Marx, „Glava prva: roba", u „Roba i novac", iz *Kapital – Kritika političke ekonomije – Prva knjiga: Proces proizvodnje kapitala*, Kosmos, Beograd 1933, str. 27-78

[194] Matthew Kieran, „Instrumental and Intrinsic value", u „Value of Art", iz Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001, str. 215-217.

[195] Na primer, videti Ray Lepley, *Value – A Cooperative Inquiry*, Columbia University Press, New York, 1949.

[196] Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

[197] Karl Marx (1933), „Registar predmeta", str. 830.

[198] Karl Marx (1933), „Opšti obrazac kapitala", u „Glava četvrta: Pretvaranje novca u kapital", u „Drugi odeljak: Pretvaranje novca u kapital", str. 145.

dela, u svetu umetnosti, kulturi i društvu. U studiji Žaka Atalia *Buka – Ogledi o ekonomiji muzike*,[199] muzika se pokazuje kao fundamentalno ekonomski situirana umetnost u aktuelnosti i istoriji, izvođačkom okrenutošću ka virtouzitetu i izvođačkim 'doradama' ili 'dogradnjama'. To su *ugradnje* ili *dogradnje* koje preobražavaju *samu vrednost* umetničkog dela u *višak vrednosti* koji nije svodljiv na jednostavnu prisutnost dela, već na dinamične funkcije dela u svetu umetnosti, kulturi i društvu. Ali, paradoks umetnosti je u tome što umetničko delo nije samo *žeton* ili *moneta*, odnosno, završeni 'fetiš' u tržišnoj razmeni, već i otvoreni i neočekivani *procep* i *pukotina* kroz koju umetničko delo prodire iza instrumentalnosti razmene i ekonomskog suituiranja u područje 'nekontrolisanog uživanja' koje pojačava delo ili ga *proždire* u potiskivanju, zamenjivanju ili razlaganju unutar događaja *uživanja*[200]. Paradoks svake vrednosti umetnosti je u tome što ona nastaje odvajanjem dela od tela umetnika, te strukturiranjem u mrežama sveta umetnosti, kulture i društva čime nastaje *višak vrednosti* koji se zatim gubi u pojedinačnom i individualizovanom uživanju u umetničkom delu, uživanju koje je razaranje društvenosti u psihološkom ili organskom koje ispada iz sveta umetnosti, kulture i društva kao *otpadak* kao ono što mora biti uništeno u *pomnom* i *pomamnom* pristupanju blizini dela i njegovoj, metaforično govoreći, libidalnoj *potrošnji*[201] koja je izvan korisnog rada i uvećanja viška vrednosti. Umetničko delo se, zato, nalazi u polju napetosti i konfliktnosti između instrumentalne uloge ekonomske vrednosti i razornog dejstva libidinalne vrednosti. To nije jedna te ista vrednost, mada se odnosi, možda, na isto delo.

S druge strane, u umetnosti se pokazuje da asketska ili kritička ili cinička redukcija uživanja koja vodi ka hladnom (*cool*) reagovanju na delo nije poništavanje statusa dela ili poništavanje vrednosti dela već, naprotiv, *vredna* i *značajna* promena u odnosu na delo, na umetnost, kulturu i društvo u kome se subjekt zatekao. *Hladnoća* u odnosu na normu i umetničko delo ili neslaganje sa normom i načinom predloženog odnosa sa delom mogu biti pod određenim uslovima 'vrednost' umetničkog dela koje protokol o estetskom suđenju zamenjuje protokolima o kritičnim, subverzivnim, kulturalnim, političkim ili psihoanalitičkim prosuđivanjima. *Hladnoća* može biti izražena kao intelektualna i, zatim, estetska distanca, ali i kao birokratski[202] zahtev za verifikacijom vrednosti, verifikacijom potpisa umetnika, tj. potvrdom autentičnosti dela, stilske ili kulturalne situiranosti, institucionalnog kontekstualizovanja itd. Postoje protokoli koji mogu predočiti mesto i ulogu 'ne-vrednosti' ili *bezvrednosti*[203] u estetskom, ekonomskom i psihološkom smislu u umetnosti. Jedan takav protokol je vezan za koncept

---

[199] Žak Atali, *Buka – Ogledi o ekonomiji muzike*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1983.
[200] Na sasvim različite načine se raspravlja uloga uživanja kod Rolana Barta (1975) ili Jean-François Lyotarda, *The Libidinal Economy*, Continuum, London, 2004.
[201] Jean-François Lyotard, (2004).
[202] Brian Holmes, „Face Value or, Currencies of the Signature in Contemporary Art", iz „Worthless (Invaluable) – The concept of value in contemporary art" (temat), *M'Ars* no. 3-4 vol. XII, Moderna Galerija, Ljubljana, 2000, str. 004-009.
[203] „Worthless (Invaluable) – The concept of value in contemporary art" (2000).

zazornog (*abject*). *Zazorno* je termin i koncept kojim se opisuje, po Juliji Kristevoj[204], nešto što je odvratno i odbačeno, ono što 'seče' samu materiju i vodi do užasavajućeg haosa koji je pre jezika i pre uređenog kosmosa. Pojedini autori ga identifikuju sa *besformnim*[205] (*informe* kod Bataja), drugi autori negiraju vezu sa besformnim i Batajevim strukturalnim strategijama materijalističkog čitanja kulture. U svakom simboličkom poretku *zazorno* se naslućuje kao nešto što izmiče simbolizaciji, što je užasno i preteće po svaki sistem ili svaku projektovanu celinu. Zazorno je preteće po pojedinačnu ljudsku egzistenciju. Ono je 'ono' što je odvratno, nepojmljivo, što je kao smrt, kao granica, a u patrijarhalnom društvu kao *žena*, kao ženske genitalije, kao nešto što treba preraditi, simbolizovati i time sakriti. Zazorno je na izvestan jedva zamisliv način i moćno, i to u onoj meri u kojoj je, na primer, ženska 'moć' (genitalna, uživalačka, prokreacijska) potisnuta i otklonjena iz društvenog značenja i društvene vrednosti, mada uvek, ipak, deluje na njih... Zazorno je 'moćno' u onoj meri u kojoj ženska moć (uživanja) stvara neprikaziv, neizraziv i neiskaziv višak u jeziku i simboličkom, zapravo, u onoj meri u kojoj stvara mogućnost melanholije i uživanja/bivanja u perverznom (atmosferi neproduktivnog uživanja). Prema Kristevoj:

> Zazorno je srodno perverziji. Osećaj zazornosti koji ćutim ukotvljen je u nad-ja. Zazorno je perverzno jer ne napušta i ne preuzima neku zabranu, pravilo ili zakon, nego ih izokreće, izvrće, iskrivljuje; služi se njima, koristi ih da bi ih lakše osporilo. Ubija u ime života: ono je napredni despot; živi služeći smrti: ono je genetičarski krijumčar; za svoje vlastito dobro ublažava patnju drugoga: ono je cinik (i psihoanalitičar); učvršćuje svoju narcističku moć hineći da razotkriva njene bezdane: ono je umjetnik koji umjetnosti pristupa kao 'poslu'... Iskrivljenje je njegov najrašireniji, najočitiji lik. Ono je socijalizirani lik zazornoga.[206]

S druge strane, zazorno je srodno i 'normalnoj' seksualnosti – jer, sledeći Frojdovu zamisao 'poliformne perverzije', svaka seksualnost je perverzna, budući da se formira na tragovima promenljivih nagona.[207] Svaka seksualnost je – u hrišćanskom buržoaskom društvu – perverzna ako vodi samo ka uživanju/zadovoljenju, a ne i ka biološkoj reprodukciji. Zato je zazornost neizbežna, mada se maskira simboličkim situiranjima prirodnog i normalnog u postizanju privida *nezazornosti*. U težnji umetnika ka narušavanju formalne organske celovitosti i konzistentnosti dela, odnosno, u težnji ka besformnom (*informe*), neka dela pokazuju *manjak* koji narušava identitet subjekta-umetnika, samog umetničkog dela i istorije umetnosti. Ukazuje se na strah i užas, odnosno, grozu, od onoga što *manjka* delu, ali i onoga što je *skriveno* u delu i što je nadređeno delu kao nekakav neuhvatljivi višak koji *izmiče*, *ispada*, *skriva se* ili *se uvlači*.

---

[204] Julija Kristeva, "Pristup zazornosti", iz *Moći užasa - Ogledi o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 7-40.
[205] Ann Hindry, "Rossalind Krauss. Operating with the *informe*", *Art Press* no. 213, Paris, 1996, str. 34-41; Denis Hollier (ed), "A *Documetns Dossier*" (temat), *October* no. 60, New York, 1992, str. 3-57; Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds), *Formless. A User's Guide*, Zone books, New York, 1997.
[206] Julija Kristeva (1989), "Pristup zazornosti", str. 23.
[207] Victor Burgin, "Enigmatic signifiers, perverse space", u "Perverse Space", iz Stephen Bann, William Allen (eds), *Interpreting Contemporary Art*, HarperColins Publishers, 1991, str. 135-136.

Zamisao *zazornog* je bliska zamisli *označitelja* kao onog što, po poststrukturalističkom 'transgresizmu', ispada iz znaka. S druge strane, zamisao *zazornog* pokazuje kako se *meko pismo* ili *meki izraz* transformišu u 'dramatični glas' koji ne može da se iskaže i tu nemoć iskazivanja multiplicira različitim praksama prikazivanja. Kao da je 'jastvo' (*ja* od nekog ili od neke osobe) jedino moguće kao *trag* koji prikazuje patnju i mučninu i zazornost od samog sebe kao subjekta egzsitencije/bihevioralnosti.

Kanon, tradicija i drugo

Očigledan primer prelaska sa estetskog suđenja na platforme političkog i kulturalnog situiranja umetnost u kulturalnom i društvenom kontekstu je rasprava o graničnim i instrumentalnim funkcijama *kanona*. Reč 'kanon' vodi poreklo od grčke reči koja je značila 'pravilo' i 'standard' evocirajući društvenu regulativnost i vojnu organizaciju. U istoriji hrišćanstva, kanonom se nazivaju zvanično odabrani, klasifikovani i prihvaćeni *sveti spisi*. Kanonom se, često, nazivaju retrospektivno utvrđeni konceptualni i normativni 'skeleti', šeme i modeli, kulturalnog i političkog identiteta.[208] Kanonom se utvrđuju prihvaćeni ili nametnuti narativi o poreklu ili samorazumevajućem autoritetu koji daje legitimnost izvesnoj umetničkoj ili kulturalnoj praksi. U kulturi, obrazovanju i umetnosti *kanonom* se naziva referentna i uzorna literatura ili *panteon* vrednih dela. Kanon, tada, označava ono što određena obrazovna, kulturalna ili umetnička institucija smatra najvrednijim i najvažnijim tekstovima ili delima u književnosti, istoriji umetnosti ili muzici. Kanonom se, uspostavljanjem transistorijskih i transgeografskih estetskih vrednosti, bira i postavlja iz različitih kulturalnih praksi *ono* što je neupitno izuzetno, vredno, važno i reprezentativno. Kanon, po Dominiku LaKapri, nastaje vođenjem, tj. usmeravanjem i edukovanjem, opšte i masovne kulture u ime obrazovanih elita.[209] Pri tome, nikada nije postojao samo jedan jedini kanon. Istorija umetnosti, i to istorija bilo koje umetnosti, nastajala je iz konkurentske borbe različitih kanona. Kanon nikada nije bio tvorevina samo akademskih krugova ili autoriteta koji kontrolišu znanja i vrednosti 'o' i 'u' umetnosti, već i brojnih praktičara (umetnika, pisaca, kritičara, ljubitelja umetnosti, trgovaca, izdavača, producenata, činovnika) koji su prepoznavali, odnosno, nametali prepreke uticajima i nesigurnostima individualnog stvaranja. Teoretičar književnosti Harold Blum[210] je kanon video kao izraz straha od uticaja avangardne igre sa referencijalnošću, dereferencijalnošću i izvođenjima razlika. A, istoričarka umetnosti Grizelda Polok kanon definiše na sledeći način:

Kanon ne definišem kao zbirku vrednih objekata/tekstova ili listu

[208] Griselda Pollock, "About Canons and Cultural Wars", iz *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, 1999, str. 3-21.
[209] Dominick Lacapra, "Canons, Texts and Contexts", iz *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, str. 19.
[210] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1973; i *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, Harcourt Brace, New York, 1994.

> poštovanih majstora, već kao diskurzivnu formaciju koja konstituiše objekte/tekstove tako što ih izabira kao produkte umetničkog majstorstva i, zbog toga, kao priloge kojima se potvrđuje i identifikuje izuzetnost belog muškarca kao nosioca stvaralaštva i kulture. Spoznati umetnost posredstvom kanonskog diskursa, znači razumeti muškost kao moć i značenje, i zatim je identifikovati sa istinom i lepotom.[211]

Kanon se pojavljuje u mnogim oblicima kao platforma i protokol izvođenja horizonta očekivanja, stvaranja, recepcije, razumevanja i klasifikovanja umetničkih dela, umetnosti i umetnika. Kanon se pojavljuje u specifičnim društvima i omogućava da se lokalna pojavnost svakog umetničkog dela razume i doživi kao transistorijska i transgeografska. Kanon jednu 'specifičnost' (estetsku, rodnu, rasnu, klasnu, etničku, političku) dovodi do opštosti koja je izraz odgovarajućih moći i dominacija u mikro- ili makrodruštvenim odnosima. Kanon može biti uspostavljen kao stvaralačka i receptivna norma na nivou jedne umetničke grupe, škole, muzeja, teatra, koncertne institucije, izdavačke kuće, ali i jednog grada, etničke zajednice, pripadnika jedne kulture, države ili, čak, civilizacije. Kanoni zapadne umetnosti se zasnivaju na 'autonomnoj umetnosti' ili 'samoj umetnosti' koju stvaraju, najčešće, muškarci, belci i pripadnici određenih uticajnih kulturalnih tradicija kao što su antička, grčka, helenska, renesansna ili moderna francuska, moderna nemačka, moderna ruska i moderna američka. Zamisao kanona, uobičajeno, određuju tri društvena mehanizma:

- tradicija,
- hegemonija, i
- opšti smisao, opšte javno mnjenje ili *doxa*.

Tradicija je pojavno lice kanona. Kultura i umetnost u obličju tradicije učestvuju u društvenim regulacijama aktuelnosti, tj. u uspostavljanju društvene i političke hegemonije. Zato, tradicija nije *ono* što prošlost ostavlja kao 'nasleđe' sadašnjosti ili budućnosti. Tradicija je uvek 'izbor' ili 'izabrana tradicija' iz mnoštva mogućnosti. Uspostavlja se kao dominantna, tj. hegemona, u društvenim borbama za artikualciju aktuelnosti. Na primer, engleski teoretičar kulture Rajmond Vilijams tradiciju definiše kao:

> intencionalno oblikovanu verziju prošlosti i preoblikovane sadašnjosti, koja je moćno operativna u procesima društvenih i kulturalnih određenja i identifikacija.[212]

Tradicija pokazuje sopstvenu neizbežnost poništavajući ili skrivajući da je izvedena kao izbor iz različitih praksi, značenja, rodnih, klasnih i rasnih identifikacija. Vilijams[213], zato, podvlači da ono što se može reći o bilo kojoj tradiciji jeste da je ona aspekt savremene društvene i kulturalne organizacije, izveden iz interesa dominacije jedne specifične klase. Drugim rečima, verzije predočavanja i upotrebe prošlosti potvrđuju

---

[211] Griselda Pollock (1999), "What is the Canon – Structurally?", u "About Canons and Cultural Wars", str. 9.

[212] Raymond Williams, „Traditions, Institutions, and Formations", iz *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977, str. 115.

[213] Raymond Williams (1977), „Traditions, Institutions, and Formations", str. 116.

poredak aktuelnosti stvarajući predodređeni kontinuitet koji, najčešće, favorizuje privilegovanost muškarca i belca.[214] Zato, svaka istorija umetnosti ili istorija estetike više govori od priče o samoj umetnosti ili priče o samom lepom. Ta istorija govori o društvenim interesima i identifikacijama koji vode ka uspostavljanju date dominantne priče o umetnosti i lepom. Kanon, tradicija i opšte *javno mnjenje* (*doxa*) grade okvir kojim se kultura uspostavlja u aktuelnosti i kojim se aktuelnost realizuje. Pitanje o kanonu je, pre svega, političko pitanje o organizaciji jednog društva, a možda i civilizacije. Na primer, karakteristični su rodno determinisani kanoni istorija umetnosti iz doba modernizma u kojima nije bilo *velikih umetnika* žena. Moglo se navesti nekoliko žena slikarki, književnica, kompozitorki ili pijanistkinja – uglavnom je tu bila reč o 'sestrama', 'majkama', 'tetkama', 'suprugama' ili 'ljubavnicama' velikih umetnika. Danas je taj broj enormno povećan – postoje 'ženske' istorije umetnosti: književnosti, slikarstva ili muzike.[215] Na primer, u muzici, jedno od najranijih kompozitorskih imena koje se nalazi u literaturi je Hildegard fon Bingen nemačka kaluđerica, pesnikinja, kompozitorka i matematičarka iz XI i XII veka. Da li su brojne slikarke i kompozitorke pronađene u nekom skrivenom ili zabranjenom arhivu? Ne, njihova dela su bila u arhivama i muzejskim depoima, ali su bile *nevidljive* prema kriterijumima zapadnog koncepta velikog umetnika-muškarca i konceptima remek dela. Kanon zapadne umetnosti nije bio postavljen na takav način da bi žene bile uzete u obzir. Tek sa pojavom feminističkog diskursa od sedamdesetih godina XX veka i prvim problematizacijama[216] zapadnog kanona, počinje da se postavljaju pitanja o mestu žena u svetu i istorijama različitih umetnosti. Ali, šta se promenilo? Promenio se odnos diskursa prema važećem kanonu identifikovanja 'subjekta' umetnosti. Kanon muške dominacije bio je preispitivan sa različitih 'rodnih' pozicija. Time je ukazano da pitanje 'kanona' nije po sebi razumljivo ili, čak, prirodno, već da je kanon uvek izvedena konstrukcija u polju društvene moći i dominacije. Reč je o izvođenju dominantnih društvenih, kulturalnih i umetničkih mehanizama identifikacije i strukturiranja vidljivosti i prepoznatljivosti društvenog polja[217]. To pitanje je političko, zato što kanon nije jednostavni skup estetičkih, estetskih, umetničkih, književnih, kulturalnih, etičkih ili društvenih normi (navika, pravila, vrednosti, kriterijuma, voljnih odluka, bezinteresnih sudova, uzora). To pitanje je o materijalnim društvenim praksama kojim jedno društvo izvodi identifikaciju i interpelaciju individualno ili kolektivno situiranog subjekta prividnom samorazumljivošću umetnosti, književnosti ili kulture u konkretnim istorijskim i geo-

---

[214] Gayatri Chakravorty Spivak, „Imperialism and Sexual Difference", *Oxford Literary Review* vol. 8 no. 1-2, Oxford, 1986, str. 225.

[215] Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, London, 1990; Karin Pendle (ed), *Women&Music – A History*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.

[216] Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", iz *Woman, Art, and Power and Other Essays*, Harper&Row, New York, 1989, str. 145-175; Pauline Oliveros, "And Don't Call Them 'Lady' Composers", *The New York Times*, September 13th 1970, http://eamusic.dartmouth.edu/~wowem/noboys/lady.html.

[217] Griselda Pollock, *Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London, 1988; Griselda Pollock (ed), *Generations & Geographies in the Visual Art. Feminist Reading*, Routledge, London, 1996; Griselda Pollock (1999).

grafskim uslovima i okolnostima. Pitanje o kanonu nije neutralno pitanje normativno orijentisane estetike ili 'pozitivne' istorije umetnosti, već kritičke kulturalne teorije koja se pita o *ideološkim aparatusima*[218] i njihovim brojnim i višeznačnim efektima u konkretnim društvenim istorijskim i geografskim praksama. Ako se uspostavi suptilna analogija između dejstva kanona i pojavnosti ideologije[219], tada se može reći da kanon omogućava prilagođavanje subjekta umetnički posredovanim kulturalnim potencijalnostima subjektivizacije. Kanonom se pribavljaju imaginarni modeli potrebni za identifikaciju društvenog života, tj. organizaciju svakodnevice, uživanje u seksualnim identifikacijama, regulaciju slobodnog vremena, provociranje ili usmeravanje fantazije, postavljanje tela u bilo koji simbolički prostor – izvođenje individualnih ili kolektivnih *fantazama*. Kanonom se prilagođavaju individue hipotezama subjekta, a to znači da izvođenjem kanona u ponašanju individuuma, individuum postaje subjekt specifične kulture ili umetničke prakse. To i jeste paradoks kanona:

- kanon je istovremeno nešto konstitutivno za subjekta unutar umetnosti, što se dešava samo stvaralačkom ili receptivnom akcijom individuuma koji postaje subjekt, te
- kanon je i nešto izvan subjekta, što čini da se artefakti kulture (umetnička dela, književna dela, političke teze, etički stavovi, medijske predstave) pojavljuju kao po-sebi razumljivi i, još važnije, prihvatljivi uzori.

Pri tome, kada je kanon na delu izgleda kao da kanona nema. Kanon kao i ideologija *ne radi*, tj. ne izvodi se na transparentan ili pokazan način, već je skriven iza mnogobrojnih potencijalnih efekata umetnosti ili književnosti kao razumljiva prisutnost sveta (kamenje, magarci, mesec, vitezovi, automobili, kolači, cipele). Umetničko delo se u radu kanona pojavljuju kao posebi razumljivo događanje značenja i smisla koje vodi ka uživanju u smislu koje izgleda kao da je izvan bilo kakvog društvenog determinizma. Zato, ono što isključuje očiglednost društvenog iz kanona nije nikakav predljudski haos ili neodređeni bezdan prirode ili područje *slobodne transcendencije*, već određena društvena označiteljska praksa – stvarna osnova onoga što Sigmund Frojd naziva *nesvesnim*[220], Marks *klasnim*[221], a Mišel Fuko imenuje kao *moć*.[222] Poništenje transparentnosti društvenog iz rada kanona, kao i iz rada ideologije, jeste uslov za postojanje društvenog kao polja kojim se situiraju identiteti, moći i intersubjektivni odnosi. Materijalne prakse društvenosti unutar *sveta umetnosti* odražavaju kanon, donose istinu o društvu, upravo time što nisu puki odraz društva, nego taj društveni sadržaj odražavaju u svom sopstvenom mediju, koji je i sam medij onoga što društvo potiskuje.[223] Zato, kanon izgleda kao nešto što je autonomno od društva, izgleda, go-

218 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz Slavoj Žižek, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995, str. 100-140.

219 Terry Eagleton, "Ideology and its Vicissitudes in Western Marxism", iz Slavoj Žižek (1995), str. 220-221.

220 Sigmund Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, iz *Odabrana dela I-VIII*, Matica srpska, Novi Sad, 1981.

221 Karl Marx (1933).

222 Michel Foucault, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.

223 «Umetnost, društvo / tekst: Nekoliko napomena o sadašnjim uslovima klasne borbe na području književne produkcije i njenih ideologija», *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2.

tovo, kao *prirodna pojava* ili nekakva opšta samorazumljivost. Ne treba zaboraviti da se, na primer, zamisao autonomije umetnosti kao suštinske instance odigrava upravo od Kanta do Bodlera, u vremenu kada evropska civilizacija postaje moderna hegemona i kolonijalna svetska sila. Kantove zamisli nezainteresovanog suđenja i Bodlerove zamisli 'umetnosti radi umetnosti' kao temeljni koncepti modernog kanona su bili nemogući bez konstituisanja buržoaskog i kapitalističkog hegemonog kolonijalnog sveta u okviru koga je društveno skrivalo (potiskivalo, cenzurisalo) *sebe* u ekskluzivnim i prividno autonomnim praksama umetnosti. Umetnost, prividno, isključuje društvenost i pokazuje *sebe* kao nešto drugo od sebe same, tj. umetnost i kada prikazuju društveno kao da je nad-društveno ili izvan-društveno u ostvarivanju *sebe* kao kanonskog primera koji se zastupa kao ne-kanonsko delo: direktno ili prirodno dostupno, uhvatljivo, razumljivo. Mehanizmi rada ideologije i umetničkog kanona su slični po tome što čine neprozirnim odnos prema društvenoj, odnosno, umetničkoj praksi.

Biopolitički pristupi analizi 'prosvetiteljstva' kao konteksta estetike

U jednom filmu *Advokat – vreme svinje*[224], ispričana je sugestivna priča o kraju srednjeg veka i o pretpostavljanju društvenih protokola koji će omogućiti renesansu i, zatim, anticipaciju prosvetiteljstva. Priča izgleda, na primer, ovako. U Francuskoj, sredinom XV veka, u jednom malom gradu dešavaju se užasni zločini. *Neko* ili *nešto* noću ubija slučajne prolaznike. U grad stiže lepa *Egipćanka* sa ocem i domaćom životinjom svinjom. Negde u to vreme je u grad stigao i mladi Parižanin advokat koji tu započinje pravničku karijeru. Vlast je u tom mestu raspodeljena između plemića, sveštenika i državnog predstavnika, tj. sudije. Svi, u stvari, u tom gradu znaju da zločine vrši *suludi* sin plemića. Ali, plemić sklanja svog sina izvan dohvata *pravde* i svinja čija je vlasnica *Egipćanka* biva optužena za zločine. U međuvremenu se mladi advokat zaljubljuje u *Egipćanku* i želi da joj pomogne i, zato, preuzima pred sudom odbranu svinje. Svinja će biti pogubljena ako ne prizna zločin, kako je bilo, po tadašnjim zakonima. U sudu se mladi advokat obraća sa pitanjem o priznanju krivice svinji. U trenutku kada je pitanje postavljeno advokat ubada svinju iglom. Svinja krikne i on njen krik protumači kao priznanje zločina. Svi znaju da svinja nije mogla da prizna krivicu, ali prihvataju igru. Svinja je oslobođena, *Egipćanka* je zadovoljna, vlastelin je sina sklonio iz javnog života, pravda je naizgled zadovoljena i svi su srećni – sem što tih dana u taj grad stiže vitez za koga će se pokazati da je bolestan od kuge. Ova priča ukazuje na jedan dugačak interval dovršenja feudalno-hrišćanskog pogleda na svet, ukazuje na suočenje institucija feudalizma, hrišćanstva i novonastajućeg građanstva koje uvodi pravne oblike odnošenja, ali još nema dovoljnu društvenu moć da ih postavi kao univerzalno važeće. U univerzalizam feudalnog hrišćanstva više niko ne veruje, a univerzalizam

[224] Film *The Advocate – Hour of the Pig* je režirao Lesli Meghoj, produkcija: Walt Disney Studio, 1996.

buržoaskog društva nije dovoljno jak da se uspostavi kao samorazumljivi kontekst. Ova konfliktna situacija je na neki način veoma slikovita predstava onoga iz čega će nastati epoha prosvetiteljstva: a to je kriza feudalnog sistema i hrišćanskog poimanja sveta. I površni pogled na bilo koju *hronologiju*[225] političkih događaja XVIII veka ukazuje na duboke i konfliktne krize unutar evropskih *još* feudalnih i *ne-još* buržoaskih društava. Na primer, može se spomenuti bankrot Francuske države 1713. godine, prouzrokovan ratom i dvorskim ekstravagancijama, ili ekonomski kolaps u Londonu 1720, odnosno, sukob francuskog kralja Luja XV i parlamenta Pariza 1750. itd... itd... Reč je o atmosferi društva i civilizacije u kojoj se ne daje jedinstven ili, tačnije, jednorodan odgovor na postavljena pitanja i društvene konflikte. Tu atmosferu sasvim sugestivno opisuje raskol između Blez Paskalovog pokliča: "O bože! Ovo je najbolji od svih mogućih svetova!" i Volteroviog parodijskog i ironijskog komentara: "Kako li tek izgledaju drugi svetovi kada je ovaj najbolji!?". Tada su se konfliktno ukrštali gestovi nadilaženja baroknog kontrareformacijskog *duha*, a to znači konstituisanja atmosfere prosvećenosti, zatim, izvođenja kanona klasicističke umetnosti, začinjanja modernosti kao kulture buržoaskog kapitalističkog društva, fundiranja moderne buržoaske porodice kao osnovne ćelije društva, razdvajanje morala, politike i religije, stvaranje i diferencijacija profesionalnih disciplina, izvođenje kolonizacije vanevropskih društava, realizacija koncepta i prakse autonomije umetnosti, razdvajanje javnog i privatnog, odnosno, radnog i slobodnog vremena, elite i naroda, naroda kao političke snage itd... Engleski slikar Džošua Rejnolds je slikom *Parodija Rafaelove slike "Atinska škola"* (1751) provocirao 'idealitet' kulture kakvu je zastupala Rafaelova slika. Rejnolds je na mestu neoplatonističke projekcije savršenog sveta kod Rafaela izveo karikaturalnu sliku aktuelnog javnog društvenog prostora. Slikom je ukazano na prelaz sa *metafizičkog protokola* na *društveni protokol*. Johan Zofani je, na primer, slikom *Kolonijalista Polieru i njegovi prijatelji* (1786) opcrtao atmosferu jednog novog sveta koji se otvarao čoveku prosvetiteljstva: drugo, egzotično, ono što postaje *posed* i područje 'naše' (univerzalno evropske, zapadne) društvenosti. Karakteristično je, takođe, da procesi prestrukturiranja društvenosti na prelazu feudalizma u buržoasko društvo dotiču i pitanja o svakodnevici. Na primer, Mišel Fuko piše o promeni statusa 'porodice' i instrumentalnoj ulozi dečije seksualnosti u realizaciji buržoaskog sveta XVIII veka zasnovanog na politikama i etici 'rada'. Po njemu, militantna kampanja protiv dečije masturbacije u zapadnim društvima nije vođena samo represijom nad 'telom uživanja' u ime *tela posvećenog proizvodnji*, već i restrukturacijom feudalne u buržoasku porodicu:

> Ono što se ocrtava kroz tu kampanju, to je imperativ jednog novog odnosa između roditelja i dece, ili, šire formulisano, jedna nova ekonomija unutrašnjih odnosa u porodici: učvršćivanje i jačanje odnosa otac-majka-deca (na uštrb višestrukih odnosa koji su bili svojstveni širokoj porodičnoj zajednici), preokret u sistemu porodičnih obaveza (koje su nekada više bile obaveze dece prema roditeljima, a koje sad imaju tendenciju da dete učine prvenstvenim i neprekidnim objektom roditeljskih dužnosti, po-

[225] Matthew Craske, „Timeline", iz *Art in Europe 1700-1830*, Oxford University Press, Oxford, 1997, str. 302-313.



Rafael, *Atinska škola*, 1510-1511.



Džošua Rajnolds, *Parodija Rafaelove Atinske škole*, 1751.



Johan Zofani, *Kolonijalista Polie i njegovi prijatelji*, 1786.

stavljenih u okvirima njihove moralne i zdravstvene odgovornosti sve do poslednjeg potomstva), pojava principa zdravlja kao osnovnog zakona porodičnih veza, raspoređivanje porodične ćelije oko tela – i seksualnog tela – deteta, organizovanje neposredne fizičke veze, telesne bliskosti između roditelja i dece, u kojoj se na složeni način mešaju želja i moć – i najzad, potreba spoljašnje zdravstvene kontrole i lekarskog znanja da bi se procenili i regulisali ti novi odnosi između obavezne budnosti roditelja i tako nežnog, ranjivog, razdražljivog tela dece. Krstaški pohod protiv masturbacije pretvara uređenje uže porodice (roditelji, deca) u jedan novi aparat znanja-moći. Jedna od procedura u konstituisanju tog novog rasporeda sastojala se u preispitivanju seksualnosti deteta i svih anomalija za koje je ona navodno bila odgovorna. Tako se formirala mala rodoskrvna porodica koja karakteriše naša društva, tesni seksualni porodični prostor u kome smo podizani i u kome živimo.[226]

Fuko je sugestivno ukazao na uvođenje 'društvenih tehnologija' organizacije svakodnevice. Tehnologije organizacije svakodnevnog života tj. življenja u ranom modernom društvu je nazivao *biopolitika* ili *politika organizovanja življenja*:

Predložena tema je bila 'biopolitika'. Ovim terminom nazivam nastojanje, započeto u XVIII veku, da racionalizuje probleme bitne za prakse upravljanja pojavama karakterističnim za pojedine grupe živih ljudskih stvorenja koja su konstituisana u populaciju, a te pojave su: zdravlje, sprovođenje zdravstvenih mera, natalitet, dužina života, tok života... [227]

Biopolitičke tehnologije se pojavljuju u zapadnim društvima kada dolazi do dovršetka srednjevekovne feudalno-hrišćanske organske organizacije države i kada se ukazuju uloge različitih tehnologija nadzora i upravljanja koje država sprovodi u organizaciji svakodnevnog života građana. Biopolitičke tehnologije proizvode *život*. Život se pokazuje kao objekt proizvodnje.[228] Disciplinarno, tj. rano moderno društvo, realizuje se posredstvom institucija (zatvor, fabrika, ludnica, bolnica, univerzitet, škola, itd) koje strukturiraju društveni teren i zastupaju logiku primerenu pretpostavljenom i ponuđenom 'razlogu' discipline. Time se društvo uređuje i osigurava poslušnost njegovoj vlasti i mehanizmima uključivanja i/ili isključivanja:

Disciplinarna moć vlada u stvari strukturirajući parametre i granice misli i prakse, sankcionirajući i propisujući normalna i/ili devijantna ponašanja. Foucault uglavnom upućuje na *ancien régime* i klasično doba francuske civilizacije da bi objasnio pojavu disciplinarnosti, ali općenito možemo reći da se je cijela prva faza kapitalističke akumulacije (u Evropi i drugdje) vodila pod tom paradigmom.[229]

---

[226] Mišel Fuko, „Rezime", iz *Nenormalni – Predavanja na Koledž de Fransu 1974-1975*, Svetovi, Novi Sad, 2002, str. 408-409.
[227] Michel Foucault, „The Birth of Biopolitics", iz Paul Rabinow (1997), str. 73.
[228] Michael Hardt, Antonio Negri (2003), "Biopolitička proizvodnja", str. 32-47.
[229] Michael Hardt, Antonio Negri (2003), "Biomoć u društvu nadzora", u "Biopolitička proizvodnja", str. 33.

Modernom se u inicijalnom smislu može smatrati društvo *biopolitičke proizvodnje života* unutar ranog buržoaskog kapitalizma i njegovih institucionalizacija *novog* poretka življenja. Fukoova teorija je omogućila da se prepozna biopolitički karakter nove paradigme moći koji je uspostavljen u epohi prosvetiteljstva u trenutku kada su postavljani protokoli novog buržoaskog kapitalističkog društva. Biomoć je:

> oblik moći koji uređuje društveni život iz njegove nutrine, slijedeći ga, tumačeći ga, upijajući ga i preuređujući ga. Moć može postići djelotvorno zapovijedanje cijelim životom stanovništva jedino kada ona postanu integralna, životna funkcija koju svaki pojedinac prihvaća i reaktivira vlastitim pristankom. Kao što Fuoucault kaže: 'Život je sada postao ... objekt moći'[230]. Najviša funkcija te moći je da potpuno opsjedne život a njezina prvenstvena zadaća je da upravlja životom. Tako se biomoć odnosi na stanje u kojemu je proizvodnja i obnavljanje samoga života najvažnije u toj moći.[231]

Može se poći od teze da nezainteresovani sud estetike i autonomija umetnosti imaju ulogu u 'zaposedanju' svakodnevnog života u jednom istorijskom trenutku koji je akumulirao dugotrajni proces konstituisanja građanskog klasnog identiteta i njegovog dominantnog zaposedanja organizacije društvene realnosti. Reč je o uspostavljanju *oblika života*. Čak se i filozofija, tj. estetika, prema Đorđu Agambenu, ukazuje kao *izuzetan oblik života* i to samog ljudskog života:

> Intelekt kao socijalna mogućnost i marksistički *General Intellect* svoj smisao poprimaju isključivo iz perspektive takvog iskustva. Oni imenuju *multitudo* koji se vezuje uz mogućnost mišljenja kao takvog. Intelektualnost, mišljenje nisu tek neki od oblika života u kojima se artikulira život i socijalna produkcija, već *jedinstvena mogućnost koja u formi-života konstituira raznovrsne oblike života*. Nasuprot državnoj suverenosti, koja se afirmira isključivo odvajanjem golog života od njegove forme na svim razinama, intelektualnost i mišljenje mogućnost su koja neprestano ujedinjuje život s njegovom vlastitom formom ili pak sprečavaju njihovo razdvajanje. Podjela na jednostavno, masovno upisivanje socijalnog znanja u produkcijske procese, što karakterizira trenutačnu fazu kapitalizma (društvo spektakla), i intelektualnost kao antagonističku mogućnost i formu-života, polazi od iskustva tog spoja i te nerazdvojenosti. Mišljenje je forma-života, život nerazdvojiv od svoje forme i gdjegod se pokazuje intimnost tog nerazdvojivog života, ništa manje u teoriji nego u materijalnosti tjelesnih procesa i načina života, tamo i samo tamo radi se o mišljenju. I upravo takvo mišljenje, ta forma-života koja goli život prepušta 'čovjeku' i 'građaninu', koji povremeno zauzimaju njegovo mjesto i predstavljaju njegova 'prava', mora postati misao vodilja i jedin-

[230] Michel Foucault, „Les mailles du pouvoir", iz *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, str. 194.
[231] Michael Hardt, Antonio Negri (2003), "Biomoć u društvu nadzora", u "Biopolitička proizvodnja", str. 33.

stveno središte politike koja dolazi.[232]

Za Agambena, 'oblik života' nije pojedinačna delatnost već suštinski odnos delatnosti koji oblikuje življenje koga nema bez oblika, zato, oblik života nije 'igra', već tehnologija ili biotehnologija u Fukoovom[233] smislu. Agamben precizira protokol tumačenja šta je to *život* i odnos *oblika života*:

> Grci nisu posjedovali jedinstven termin koji bi izražavao ono što mi podrazumijevamo riječju *život*. Oni koriste dva termina semantički i morfološki različita: *zoe*, koji je označavao samu činjenicu zajedničkog življenja svih živih bića (životinje, ljudi ili bogovi) i *bios*, koji je označavao formu ili osobiti način življenja pojedinca ili grupe. U suvremenim jezicima, u kojim je ova razlika polako nestala iz leksika (tamo gdje je sačuvana, u izrazima poput *biologija* i *zoologija*, ona više ne označava nikakvu bitnu razliku) jedan jedini termin – čija nejasnost raste proporcionalno sakralizaciji njegova referenta – označava puku zajedničku pretpostavku koju je uvijek moguće izolirati u bilo kojem od brojnih oblika života.
> Terminom *forma-života* podrazumijevamo međutim život koji nikada ne može biti odvojen od svoje forme, život u kojem je nemoguće izolirati nešto poput pukog ili golog života.
> 2. Život koji se ne može odvojiti od svoje forme jest život kojem je, kao vlastitu načinu življenja, stalo do tog življenja samog, a u življenju se životu prije svega radi o vlastitu načinu življenja. Koje je značenje ove tvrdnje? Ona definira život – ljudski život – u kojem pojedinačni načini, akti i procesi življenja nisu nikada samo *činjenice*, već uvijek i prije svega *mogućnost* života, uvijek i ponajprije moć. Ponašanje i oblici ljudskog života nisu nikad zadani određenim biološkim ustrojem niti propisani bilo kakvom nužnošću, već, ma koliko oni god bili uobičajeni i ma koliko ih god društvo ponavljalo i iziskivalo, oni uvijek zadržavaju karakter mogućnosti – to jest u pitanje uvijek postavljaju i življenje samo. Zbog toga – ukoliko je, znači, biće mogućnosti koje može i ne mora stvarati, može uspjeti ili podbaciti, izgubiti se ili pronaći – čovjek je jedino biće u čijem se življenju radi uvijek o sreći; radi se o biću čiji je život nepopravljivo i bolno dodijeljen sreći. To formu-života međutim odmah ustrojava kao politički život. ("Civitatem... communitatem esse institutam propter vivere et bene vivere hominum in ea": Marsilije iz Padove, *Defensor pacis* Vii).[234]

Pojednostavljeno i anegdotski može se reći da je srednjovekovni čovek bio u složenom odnosu organizacije izvođenja oblika života u svakodnevici koja nije imala očiglednu i bitnu podelu na radno i slobodno vreme življenja. Za srednjevekovnog čoveka, ženu i

---

[232] Giorgio Agamben, „Uvod", iz *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Študentska založbe, Ljubljanja, 2004. str. 9. Po prevodu Tee Hlače: tekst Giorgia Agambena „Forma-života".

[233] Jean-Luc Nancy, „Bilješka o terminu *biopolitika*", iz *Stvaranje svijeta ili mondijalizacija*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 133-139.

[234] Giorgio Agamben (2004), „Uvod", 9. Po prevodu Tee Hlače: tekst Giorgia Agambena „Forma-života".

muškarca, *oblik života* je bio u nekom odnosu sa služenjem Bogu i njegovim posrednicima u društvenom svetu. Naprotiv, postajanjem buržoaskog kapitalističkog društva u doba prosvećenosti izvodi se temeljna podela *vremena življenja* i *time oblika života* na radno i slobodno, tj. javno i privatno vreme življenja. Za razliku od *nerazlučivog fluksa življenja* srednjevekovnog čoveka, u doba prosvećenosti se kao odlika modernosti ukazuje temeljna deoba radnog i neradnog, odnosno, javnog i privatnog življenja, sa, takođe, bitnim deobama i razlikovanjima autonomnih disciplina javnog rada. U takvom kontekstu jedan poseban i važan problem je bio zaposedanje slobodnog svakodnevnog života i njegova organizacija, pre svega za nastajuću buržoasku klasu. Slobodno vreme je viđeno kao vreme odmora za rad, ali i kao vreme koje treba organizovati sa svim njegovim političkim i društvenim autonomijama, a to znači 'disciplinovanim' i kontrolisanim 'slobodama'. U okviru društva zasnovanog na korisnoj i preduzetničkoj proizvodnji, razmeni i potrošnji kao da je obećan jedan *rezervat* neutilitarnog rada, činjenja i ponašanja za koji je platformu projektovala estetika, a koji se realizovao novim pojmom umetnosti. Jer, umetnost je od antike kroz srednji vek, renesansu i barok, sve do klasicizma, a zatim i romantizma bila deo *korisnog rada* institucionalizovanog kroz zanate. Tek, u buržoaskom društvu dolazi do obrta od *korisnog rada* u slobodni i autonomni rad koji je viđen, pre svega u romantizmu, kao 'stvaranje' naspram 'spravljanja' (pravljenja, proizvođenja). Estetikom se nudio protokol pragmatičke nezainteresovanosti za *režime čulne recepcije* koji su postali osnova za slobodno stvaranje izvan zahteva korisnog rada.

Politike estetike u epohi prosvetiteljstva

Pre svega, reč je o *politikama estetike* u datim istorijskim i kulturalnim kontekstima. *Politike estetike* su one složene društvene i kulturalne prakse koje se bave izvođenjem protokola estetike, filozofije i umetnosti unutar političkih, kulturalnih i svakodnevnih artikulacija istorijskih zapadnih društva i kultura. Na primer, Žak Ransije ukazuje na jedan od pristupa predočavanju *politike estetike* u doba prosvećenosti i romantizma:

> S jedne strane, estetika je označila kolaps sistema pritisaka i hijerarhija koje su konstituisale prikazivački režim umetnosti. Estetika je označila neprihvatanje hijerarhije tema, žanrova i formi izražavanja koje su razdvajale vredne ili bezvredne objekte u odnosu na umetnost, odnosno, koje su odvajale visoke od niskih žanrova. Estetika dovodi do beskonačne otvorenosti umetnosti, koja bezuslovno znači brisanje granica između umetnosti i neumetnosti, između umetničkog stvaranja i anonimnog života. Estetski režim umetnosti ne započinje – kao što mnogi ljudi još misle – slavljenjem jedinstvenog genija koji dostiže jedinstveno umetničko delo. Nasuprot, estetski režim umetnosti u XVIII veku započinje sa zahtevom da se pokaže da arhetipski pesnik, Homer,

nikada nije ni postojao, da njegova poezija nije bila umetnost, i da nije bila ispunjenje nijednog umetničkog kanona, već da je reč o *pačvorku* sakupljenih priča koje izražavaju način osećanja i mišljenja još detinjastih ljudi. S jedne strane, estetika je prizivala onu vrstu jednakosti koja je korespondirala odsecanju glave Kralju Francuske i suverenošću naroda. Reč je o istoj vrsti jednakosti koja ultimativno znači nerazlučivost umetnosti i života.
Ali sa druge strane, estetika je ukazala da su umetnička dela shvaćena kao specifična sfera iskustva koje je – u kantovskim terminima – bilo oslobođeno od oblika čulne povezanosti sa odgovarajućim objektima znanja ili objektima želje. Umetnička dela nisu bila ništa više do 'slobodno-pojavljivanje', odgovor na slobodnu igru, označavajuće nehijerarhijske odnose između intelektualnih i čulnih sposobnosti. Šiler u *Pismima o estetskom obrazovanju čoveka*[235], sledeći Kanta, izvodi politički zaključak te de-hijerarhizacije. 'Estetska država' definisana je kao sfera čulne jednakosti gde supremacija aktivnog razumevanja nad pasivnom čulnošću više nije delotvorna. (...) Pretpostavljalo se da je moć viših klasa, moć aktivnosti nad pasivnošću, razumevanja nad čulnim, obrazovanih čula nad sirovim čulima itd. Odbacujući ovu moć, estetsko iskustvo je uokvireno kao jedna 'jednakost' koja više neće biti suprotna dominaciji. Šiler je tu čulnu 'revoluciju' suprotstavio političkoj revoluciji kako je bila implementirana od strane Francuske revolucije. Ova potonja nije bila uspešna baš zato što je revolucionarna moć igrala tradicionalnu ulogu Razumevanja – što znači da je država – utiskivala svoj zakon na čula – što znači na mase. Jedina prava revolucija biće revolucija koja će zbaciti moć 'aktivnog' razumevanja nad 'pasivnom čulnošću', moć 'klase' inteligencije i aktivnosti nad klasom pasivnosti i divljine.[236]

Ransije je ukazao na odnose političkog, estetskog i estetičkog u rasponu od prosvetiteljstva do romantizma, tj. od društvenih situacija projektovanja buržoaskog društva do realizacije i imanentne kritike buržoaskog društva. Koncept *oslobođenja čulnosti* je povezao sa projektom *oslobođenja društvenosti*. Konstruisanje i izvođenje odnosa 'čulnog' i 'društvenog' se ukazuje kao bitna, ali konfliktna, odlika projekta nastupajuće modernosti.

Teri Iglton je u neomarksističkim studijama moderne kulture izveo realdruštveno-političku kritiku statusa i mesta estetike u modernom buržoaskom društvu. Njegov teorijski pristup estetici je izveden *spolja* u odnosu na institucije društva, kulture, klase, filozofije i umetnosti. Iglton nije postavio pitanje 'šta je estetika po sebi?' ili 'šta su disciplinarna svojstva estetike kao filozofije?', već pitanja o funkcionalnim i instrumentalnim ulogama estetike u određenom istorijskom i geografskom društvu,

[235] Friedrich Schiller, „from *Letters on the Aesthetic Education of Man*", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 796-804.
[236] Jacques Rancière, „The Politics of Aesthetics", *Maska* št. 5-6, Ljubljana, 2004, str. 11-12.

tj. u buržoaskom, kapitalističkom i klasnom društvu. Ukazao je da je estetika zauzimala mesto u:

... središtu borbe srednje klase za političku hegemoniju.[237]

Estetika je kao društvena i kulturalna institucija opisana kao specifičan instrument klasne identifikacije, instrument političe borbe za moć i uređenje društvenih odnosa. Estetika je predočena kao jedan od društvenih i konstitutivnih mehanizama unutar izvođenja ideologije, a to znači kao mehanizam prividnog samo-predočavanja realnosti za odgovarajuće istorijsko društvo i njegove vodeće klase. Estetika[238] je, u takvom svetu, izvedena sa svim filozofskim posebnostima i zahtevima za autonomijom i, kantovski rečeno, nezainteresovanošću u praktičnom smislu za objekte čulne spoznaje. Estetika je omogućila projektovanje opšte platforme za izvođenje i postavljanje autonomije umetnosti u zapadnim buržoaskim i kapitalističkim kulturama i društvima. Autonomijom umetnosti su se zastupale mogućnosti nadziranja i kontrole *polja slobode* u utilitarnom modernom društvu. Dalje, estetikom je bilo omogućeno konzistentno izvođenje evropskog univerzalizma i istorijsko-geografskih *kolonizacija*, tj. prisvajanja artefakata različitih istorijskih i geografskih kultura u korpus moderne civilizacije. Kantova zamisao *čovečanstva* u političkom smislu i kantovska zamisao *univerzalnosti* nezainteresovanog čulnog suđenja u estetičkom smislu, na primer, stvorile su mogućnost da se nova zamisao 'umetnosti' kao stvaranja lepih objekata za, u praktičnom smislu, nezainteresovano suđenje/uživanje primeni na različite objekte bez obzira na njihovu istorijsku ili geografsku situiranost. Estetika je, zato, složeno interpretativno sredstvo društvenog i kulturalnog samoodređenja i izvođenja hegemonije više i srednje klase u zapadnim buržoaskim društvima. Estetika, kao i umetnost, u autonomnosti i praktičnoj nezainteresovanosti realizuju sasvim praktične političke ciljeve zapadne više i srednje građanske klase. S druge strane, estetika je poslužila za prividno pounutrenje društvenih moći, uloga i instrumenta, pomerajući intrsubjektivne formacije čulnosti, subjektivnosti i iracionalnosti u područje izvan spoljašnjeg konstitutivnog javnog korisnog rada, razmene i potrošnje, odnosno, društvenog kažnjavanja, nadziranja i kontrole. U modernom društvu je protokol estetskih nezainteresovanosti i umetničkih autonomija omogućio stvaranje privida 'slobodne teritorije' nezavisne od racionalnog i utilitarnog rada i javne strukturacije društvenog poretka moći, vladanja, proizvodnje, razmene i potrošnje. U modernoj je estetikom stvorena platforma za elitističku izuzetnost visoke umetnosti kao *carstva slobode*, a u visokoj modernoj i postmodernoj estetika postaje protokol masovne *kulturalne industrije*[239] i njenog prekrivanja realnosti ponudama 'o slobodi' unutar slobodnog svakodnevnog vremena. U tom smislu su Maks Horkhajmer i Teodor Adorno pisali da se u moder-

[237] Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, Oxford, 1990, str. 3.

[238] Arnold Berleant, „The Radical Critique of Aesthetics", u „Re-Thinking Aesthetics", iz *Re-Thinking Aesthetics – Rogue Essays on Aesthetics and the Arts*, Ashgate, Burlington VT, 2004, str. 13-14.

[239] Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, „Kulturna industrija – prosvetiteljstvo kao masovna obmana", iz *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1989, str. 126-172.

noj prosvetiteljstvo pretvara u totalnu prevaru masa[240]. I to je jedan od bitnih paradoksa političkog izvođenja estetike:

- estetika obezbeđuje filozofsku legitimnost zaista realizovanog društvenog polja autonomije slobodne čulnosti i subjektivnosti, odnosno, stvaralaštva unutar buržoaskog kapitalističkog društva, a pri tome,
- društvena funkcija estetike kao 'nezainteresovanog' suđenja o čulnom je eksplicitno posledica političkog protokola o planiranju, projektovanju i izvođenju autonomije estetskog i umetničkog rada u okviru društvenog sistema koji je baziran na posedovanom, kontrolisanom i, iznad svega, očigledno korisnom radu ugrađenom u modele moći.

Estetska nezainteresovanost i umetnička autonomija su politički realizovane *teritorije* unutar nastajućih modernih zapadnih društava tokom XVIII i XIX veka. Uže govoreći, umetnost je postavljena kao institucija kojom je 'umetničko stvaranje' prepoznato kao područje stvaranja *radi same umetnosti*[241] ili, adornovski[242] rečeno, naznačena je politička funkcija izvesnih društvenih, kulturalnih i time umetničkih, praksi koje izgledaju kao prakse čija je društvena funkcija da budu bez funkcije. Nastanak paradoksalnih, ali društveno ostvarivih koncepcija 'autonomije' estetike i modernog pojma umetnosti u kulturi je dugo trajao od visoke renesanse do doba prosvećenosti i, zatim, do konstitutivnog uticaja na kulture devetnaestovekovnog i dvadesetovekovnog modernizma.

O prosvetiteljstvu kao neposrednom kontekstu estetike

Prosvetiteljstvo (*enlightenment*, *Aufklärung*) se predočava kao društvena, kulturalna, filozofska, politička i, svakako, umetnička mnogostrukost pojava u kojima dolazi do anticipacije ili realizacije prekida sa religioznim determinizmom feudalnog hrišćanstva i uspostavljanjem buržoaskog kapitalističkog *sveta*. Time se formira moderna kao nova integrativna i univerzalna megakultura. Prema Jirgenu Habermasu, *moderna* nastaje u doba prosvećenosti velikom civilizacijskom deobom feudalnog jedinstvenog hrišćanskog pogleda na svet i nastajanjem autonomnih institucionalnih oblasti kulture:

> Maks Veber je okarakterisao kulturu modernosti kao razdvajanje suštinskog razuma izraženog u religiji i metafizici na tri nezavisne oblasti. To su: nauka, moral i umetnost. One su se izdvojile sa raspadom sjedinjenih pogleda-na-svet religije i metafizike. Od XVIII veka problemi nasleđeni

---

[240] Max Horkheimer, Theodor Adorno (1989), „Pojam prosvetiteljstva", str. 54.

[241] Prva upotreba fraze 'umetnost radi umetnosti' (*l'art pour l'art*), koja se najčešće pripisuje francuskom pesniku i kritičaru Šarlu Bodleru, je uvedena u spisu Bendžamina Konstanta "Intimni Žurnal" 1804. godine. Konstant je ovaj koncept izveo iz estetičkih učenja Kanta i Šelinga. Videti Iredell Jenkins, "Art for Art's Sake", iz *Dictionary of the History of Ideas*, http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-18.

[242] Theodor W. Adorno, „Funkcija", iz *Uvod u sociologijo glasbe*, Državna Založba Slovenije, Ljubljana, 1985, str. 62.

> od tih starijih pogleda-na-svet mogu se tako rasporediti da potpadnu pod posebne aspekte valjanosti: istinu, normativnu ispravnost, autentičnost i lepotu. Tada su se mogli tretirati i kao pitanja znanja, pravde i morala ili ukusa. Nauka, teorije morala, jurisprudencija, i proizvodnja i kritika umetnosti mogli su se redom institucionalizovati. Svaka oblast kulture mogla je da odgovara kulturnoj profesiji u kojoj bi se problemi tretirali kao posao posebnih eksperata. ... Projekat modernosti koji su u XVIII veku formulisali filosofi prosvetiteljstva, sastojao se u njihovim naporima da razviju objektivnu nauku, univerzalni moral i pravo, i nezavisnu umetnost u skladu sa njihovom unutarnjom logikom. Istovremeno, ovaj projekat nameravao je da kognitivne potencijale svake od ovih oblasti oslobodi ezoteričnih oblika. Filosofi prosvetiteljstva želeli su da iskoriste ovo nagomilavanje specijalizovane kulture za obogaćenje svakodnevnog društvenog života.[243]

Prosvetiteljstvo je bilo kritički projekt sa ciljem prestrukturiranja društvenih, političkih, kulturalnih, pa time i umetničkih odnosa koji su nastupili sa promenom feudalnih oblika proizvodnje i strukturiranja moći i *oblikovanja života* u nastajućem svetu kapitalizma. U okviru prosvetiteljstva je došlo do izdvajanja ljudskog individuuma/subjekta i društva iz horizonta očekivanja hrišćanskih i feudalnih dogmi. Prosvetiteljstvo je konstitutivni politički projekt izvođenja novog sistema vlasništva nad sredstvima za proizvodnju i, time, novog uređenja društvenih, klasnih i individualnih odnosa. Prosvetiteljstvo je *moderni projekt* pošto je zasnovano na konstituciji protokola i praksi aktuelnosti civilnog (buržoaskog, građanskog) društva. Ono što je u filozofskom smislu odredilo prosvetiteljstvo jeste zasnivanje filozofije, pre svega, razuma, skepticizma i liberalizma, kao područja legitimnih predočavanja posebnih i divergentnih ljudskih delatnosti koje nisu više imale čvrsti i integrativni zahtev za kontekstualizacijom u smislu hrišćanstva kao religioznog i teološkog okvira. Pri tome, refleksivni zahvat u tumačenje i protokolarno predočavanje doba prosvetiteljstva nije bio stran misliocima i učenjacima kao što su Ruso, Volter i, svakako, Imanuel Kant.

Kant je spisom "Šta je prosvetiteljstvo?"[244] predočio koncept *događaja* nove kontekstualnosti koja je postavljena kao politički, moralni i filozofski pokušaj da se imenuje, identifikuje i odredi u privatnom i javnom, ličnom i kolektivnom smislu tada aktuelni trenutak zapadnih društava. Kant je ponudio filozofsko izvođenje 'modernog subjekta' na najopštiji moguć način. Tumačio je 'prosvetiteljstvo' kao *događaj odrastanja*, odnosno, trenutak prelaska na razinu racionalnosti, ali ne samo na nivou filozofskog mišljenja, već i na nivou racionalizacije i ugovorne strukturacije opšteg a svakodnevnog ljudskog življenja. Zamisao *opšteg odrastanja* nije viđena kao poseban događaj jedne kulture, na primer nemačke kulture, već kao događaj čovečanstva i za

---

[243] Jirgen Habermas, "Modernost - jedan necelovit projekt", iz *Umetnost i progres – zbornik*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988, str. 32.
[244] Immanuel Kant, "What is Enlighenment?"(1783), iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 771-776.

čovečanstvo. Filozofsko-politički korak od pojedinačnog ka opštem i od građanskog ka nemačkom i od nemačkog ka opšteljudskom bio je suštinski zahtev za stvaranjem novog buržoaskog univerzalizma. Zato je 'prosvetiteljstvo' i pretpostavljeno kao univerzalni događaj odrastanja čovečanstva. Kantova filozofija i, još važnije, njene recepcije u filozofiji, politici, kulturi, umetnosti i javnom mnjenju buržoaskog društva su omogućile razaznavanje i razumevanje prelomnog događaja prosvetiteljstva kao jasnog razlikovanja pojedinačnog i opšteg, mišljenja i samorefleksije o mišljenju. Reč je o situaciji u kojoj, metaforično govoreći, 'moderni čovek' prestaje da misli *sliku misli* Boga i počinje da misli *sopstvenu misao* o mišljenju Boga ili bilo čega drugog od svakodnevice do astronomije i od astronomije do rodnih razlika i filozofske kritike samog mišljenja. Odigrao se proboj u poimanju čoveka kao 'samog' stvorenja koje će društveno biti izvedeno kao individuum, kao društveno identifikovani pojedinac. Iz individuuma je izveden subjekt: društveno predočivi i zastupani individuum. Iz subjekta je izvedena i ona bitna opštost: zamisao čovečanstva. Stvorenje, individuum, subjekt ili čovečanstvo nisu samo 'apstraktne' konstrukcije, to su filozofski i politički, a potom i životni, protokoli izvođenja evropocentrične izuzetnosti i moći nove buržoaske kulture. Buržoaska kultura traži mesto u svetu i taj *svet* podređuje svom privilegovanom mestu određenom ekspanzivnom proizvodnjom, racionalnom organizacijom društvenih institucija i nezadrživim kolonizovanjem planete.

Francuski filozof Mišel Fuko je napravio korak ka Kantovom tumačenju prosvetiteljstva u spisu "Šta je prosvetiteljstvo"[245]. Ukazao je šta znači približiti se Kantovom protokolu prosvetiteljstva iz njemu aktuelne, poznomodernističke, tačke mišljenja, govora i pisanja. Aktuelno pristupanje Kantu je omogućilo da se ukaže na udaljenost od Kantovog univerzalizma, da se dovede u pitanje ono što Kant projektuje kao univerzalno i time legitimno za građenje svake opštosti, tj. nauke. U formalnom smislu, to je značilo napuštanje Kantovog 'diskursa' u ime diskursa koji pokazuje granice sa Kantovim diskursom i time postavlja pitanje koje nije samo filozofsko ili filozofsko političko, već i kulturalno-kontekstualno "ko i kako proizvodi univerzalnost?" A na to je ponuđen sasvim ne-kantovski odgovor:

> To će reći da ta istorijska ontologija o nama samima mora da odustane od svojih projekata koji pretenduju na to da budu globalni i radikalni.[246]

Ponuđeno je odustajanje od opšte važnosti u ime pojedinačnog predočavanja u događajima slučajnosti, izmicanja i razlikovanja. Tada i Kantova beseda o *prosvetiteljstvu* postaje jedan *ulog* unutar skupina praksi koje omogućavaju vladavinu nad *stvarima* u neizvesnoj opštosti kojom se prelamaju lokalne konfliktnosti znanja, prema Fukou, o odnosima između uma i ludila, bolesti i zdravlja, zločina i zakona, pozicija seksualnosti i, svakako, strukturiranja svakodnevice u različitim istorijskim slojevima modernosti. Može se reći da je bitni problem savremenog filozofskog odziva na Kantov ponuđeni konceptualni *stimulus* da se postave pitanja od opšte važnosti

[245] Mišel Fuko (1995), „Šta je prosvetiteljstvo?", *Treći program RB* br.102, Beograd, 1995, str. 232-244.
[246] Mišel Fuko (1995), str. 241.

u njihovim naročitim istorijskim oblicima[247] društvenosti.

***

Sugestivan primer predočavanja *atmosfere* prosvetiteljstva jesu slike u žanru 'muzeja', 'galerije', 'salona' ili 'arhiva'. Kao probni uzorak može da posluži slika Johana Zofanija *Tribuna u Ufićiju* (1772-78). Na toj slici, koju je naručila engleska kraljica Šarlota, prikazan je enterijer jedne od prostorija Ufićija sa oko sedamdesetak slika i skulptura, a i nekoliko grupa posmatrača, davdeset-dve osobe koje se mogu identifikovati[248]. Atmosfera društvenosti je naglašena. Slika prikazuje engleske aristokrate i kapitaliste koji su na 'ritualnom' proputovanju kroz Italiju. Jedna od osoba na slici je i sam slikar, njegov portret se pojavljuje u levom delu slike gde pridržava Rafaelovu sliku *Madona sa detetom* (1508). Ono što posmatrač ove slike, na prvi pogled, zapaža jeste da slika prikazuje haotičnu zbirku 'nagomilanih' remek dela, tragova renesanse i autentične ili neautentične antike. Taj stil izlaganja se u istoriji umetnosti naziva *gentlemanly hang* i karakterističan je za aristokratske i buržoaske privatne kolekcije 'vrednosti' u XVII i XVIII veku. Ako se da vizuelno zamisliti prosvetiteljstvo, odnosno, vizuelno metaforizovati epoha prosvećenosti ili doba razuma, onda to ova slika obećava sa svim namernim i nenamernim ponudama.

Na primer, Kristian Pomajn definiše 'zbirku' kao skup prirodnih ili veštačkih objekata, koji su privremeno ili stalno izdvojeni iz ekonomskih tokova, i kao takvi zahtevaju posebnu zaštitu u zatvorenom prostoru posebno prilagođenom za izlaganje[249]. U takvom prostoru se uspostavljaju složeni 'objektni' i 'društveni' odnosi između 'komada' i 'posmatrača': komada i komada, posmatrača i posmatrača, komada i posmatrača, komada i komada preko posmatrača ili posmatrača i posmatrača preko komada itd. Ti odnosi su podržani, često, neodređenom atmosferom *teorije* koja se ukazuje kao izrečeni ili prećutni protokol, odnosno, javno mnjenje, koje omogućava posmatranje, dijalog ili realizovanje *izložbenog prostora kao institucije za samo posmatranje umetnosti.* Toni Benet daje tumačenje instrumentalne uloge 'teorije' u galeriji:

> ...u umetničkoj galeriji, teorija se razume kao pojedinačni skup kategorija i principa za tumačenje i prosuđivanje klasifikovanja, posredovanja i odnošenja između posetilaca i izloženih umetničkih dela. Klasifikovanja, posredovanja i odnošenja između posetilaca i izloženih umetničkih dela su izvedena na takav način da za neke, ali ne i za sve, posetioce posmatranje izložene umetnosti služi kao sredstvo pomoću koga se *vidi* jedan nevidljivi poredak značenja zbog koga su ta dela bila postavljena kao njegovi zastupnici.[250]

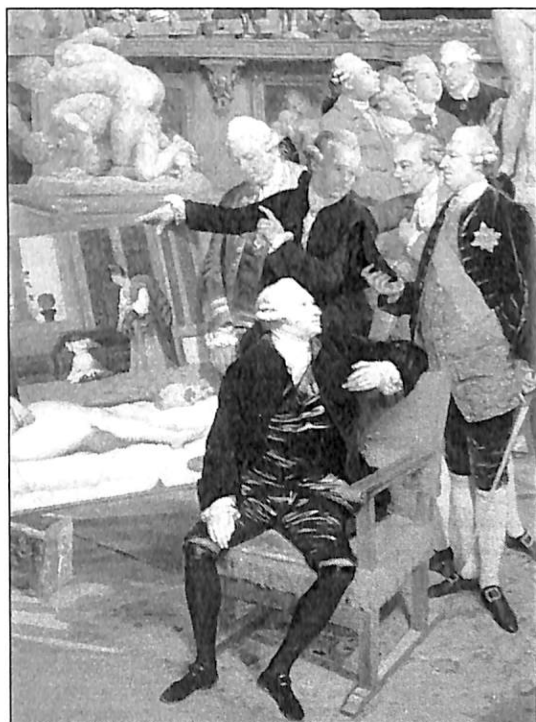
Tipična kolekcija iz kasnog XVII ili XVIII veka nije još umetnička galerija ili muzej,

---

[247] Mišel Fuko (1995), str. 244.
[248] http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH200/Zoffany_tribuna_diag.jpg.
[249] Krzysztof Pomian, *Collectors and Curiosities: Paris and Venice 1500-1800*, Polity Press, Oxford, 1990, str. 9.
[250] Tony Bennett, "Art and Theory; The Politics of the Invisible", iz Jody Berland, Will Straw, David Tomas (eds), *Theory Rules: Art as Theory / Theory and Art*, YYZ Books i University of Toronto Press, Toronto, 1996, str. 300.



Johan Zofani, *Tribuna degli Uffizi*, 1772-78.



Johan Zofani, *Tribuna degli Uffizi* (detalj), 1772-78.

već zbirka 'kulturalnih vrednosti' u postajanju 'umetničkim delom'. Odnos posetilaca, tj. gledalaca, u velikoj meri je određen, kako, pristupom 'artefaktima' koji su izloženi tako i 'temama' društvenosti koje su izvan izložbenog prostora. Gledaoci prikazani na Zofanijevoj slici diskutuju, proučavaju pojedine *komade*, ulaze u 'igru' sa slikama koje prikazuju erotske teme, dosađuju se, ponašaju se kao naučnici i istraživači, itd. *Teorija* ili *atmosfera* javnog izlagačkog prostora omogućava da se desi 'javni spektakl' podruštvljenja kulturalnih artefakta od kojih će neki biti vrednovani kao dela visoke umetnosti u polju *samog pogleda*.

Ako se slika posmatra bez pozivanja na posebna znanja i identifikacije 'malih' priča o situacijama i identitetima u okviru ove slike, ona se može razumeti kao alegorija o epohi prosvećenosti. Izložbeni prostor Ufićija je izložbeni prostor i kao takav jeste društveni prostor izlaganja artefakata kulture, ali još nije postao u institucionalnom smislu galerija ili muzej za izlaganje samog umetničkog dela za 'sami' ili 'čisti' pogeld u Burdijeovom[251] smislu. Ovde je reč o prelomnom trenutku kada je prikazan prostor kao zbirka 'vrednosti' u postajanju galerijom/muzejem. A po Burdijeu i Benetu[252], reč je o formiranju takvih prostora i institucija u kojima su umetnička dela tako povezana, postavljena, imenovana i klasifikovana da se pokazuju vidljivim kao 'sama umetnost'. Odnosno, reč je o prostorima i institucijama koje posetiocima/posmatračima omogućavaju da izložene kulturalne artefakte vide kao *sama* i *autonomna* umetnička dela. *Čovek u instituciji* je taj koji identifikuje, tj. samoreflektuje pogledom, mišljenjem i govorom, svoje ljudsko-razumsko-ja u odnosu na velike kulturalne tvorevine zapadne civilizacije. Time se kultura institucionalnim pojavnostima predočava kao *nova priroda* unutar modernog društva. Istorija ljudskosti je posredstvom umetničkih dela predočena kao jedan složeni *svet* koji treba sabrati, urediti, klasifikovati i iz njegovih pojedinačnosti pružiti ka opštosti koja je ponuđena ljudskoj vrsti: čovečanstvu. Ovaj haotični prizor remek dela je ponuda 'čulne posebnosti' opštem ljudskom koje je događanjem prosvećenosti postalo svesno sebe i samog događaja postajanjem 'svesnog sebe'. Reč je o Kantovoj zamisli odrastanja. Zofanijeva slika iako na neoklasični način *sabira tragove* prošlosti jeste slika *o tadašnjoj aktuelnoj sadašnjosti* koja se pokazuje kao kriterijum bivanja čovekom 'sada' posredstvom napora da konceptualizuje, predstavi i klasifikuje 'univerzalnu baštinu' antike i renesanse. Na primer, Mišel Fuko tu atmosferu prizora 'društvenosti' na slici opisuje raščlanjavanjem protokola Kantovog predočavanja *refleksivnog odnosa u sadašnjosti*:

> Nikada ne treba zaboraviti da je *Aufklärung* događaj, ili skup događaja i složenih istorijskih procesa koji su se smestili u određeni trenutak razvoja evropskih društava. Taj skup sadrži elemente društvenih transformacija, tipove političkih institucija, tehnološke promene, što je sve teško ukratko izložiti, čak i ako su mnogi od tih fenomena značajni i danas.

---

[251] Pierre Bourdieu, „The Historical Genesis of Pure Aesthetic", iz *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 46, 1987, str. 203.

[252] Tony Bennett, "Art and Theory; The Politics of the Invisible", iz Jody Berland, Will Straw, David Tomas (1996), str. 297.

> Fenomen koji sam istakao i koji je bio, čini mi se, u osnovi čitavog jednog oblika filozofske refleksije, tiče se samo modusa refleksivnog odnosa u sadašnjosti.[253]

Zofanijeva slika prikazuje izuzetni susret, grupe Engleza u Italiji, i društveni odnos bivanja u konstruisanom svetu *izuzetnih* i *izvornih* tragov civilizacije koji pružaju legitimnost za aktuelno izvođenje subjektivnosti i racionalnosti prosvećenog čoveka. Zofani prikazani prostor galerije/arhiva/tribine pokazuje kao društveni veštački svet koji je izvan ili naspram prirode, kosmosa i božanskog. Sugerisana atmosfera samog i samo ljudskog naspram božanskog/kosmičkog/prirodnog je jedna od dimenzija događanja prosvetiteljstva koja je bila omogućena zamislima 'nezainteresovanog estetskog' i 'autonomnog umetničkog' unutar srednje i više buržoaske klase i to klase koju ekskluzivno zastupaju muškarci kao nosioci moći, znanja, ali i univerzalnog estetskog uživanja u umetnosti i moći umetnosti da zastupa ljudski svet. Na primer, Čarls Rozen dolazi do sličnih zaključaka o težnji ka autonomiji muzike u odnosu na delo, na primer, Jozefa Hajdna:

> U kasnom XVIII veku sva vanmuzička razmišljanja, matematička i simbolička, potpuno su potisnuta, a ceo efekat, osećajan, intelektualan i strastven, izvire iz same muzike.[254]

Umetnost zadobija autonomijom važnu funkciju onoga čime se markira i ograničava ljudski svet koji na razuman način postaje *svestan sebe* i *sebi vidljiv kao ljudski svet* u sinhronijskim i dijahronijskim granicama. Čulna predočivost i time *prisutnost* ljudskog sveta je, verovatno, najvažniji doprinos epohe prosvetiteljstva.

Filozofija umetnosti: pitanje/a o istini

U odnosu na bilo koje čulno i, zatim, estetsko opažanje ili znanje, razumevanje umetnosti provocira probleme identifikovanja 'komada' kao *umetničkog dela*, klasifikovanje 'vrste' ili 'roda' umetničkog dela, razumevanja funkcije umetničkog dela i umetnosti u društvu i, svakako, tumačenja namera stvaraoca i *posmatrača/slušaoca* kao individuuma ili kolektiviteta. Opažanje i razumevanje umetnosti nije samo *estetsko*, tj. čulno saznanje, ono se, naprotiv, izvodi oko složenijeg i, najčešće, posrednog određenja 'nečeg' ili 'bilo čega' kao umetnosti. Sasvim pojednostavljeno rečeno, 'umetnost' je problem za razumevanje pošto se umetnost ne može 'identifikovati' na osnovu zdravorazumskog i direktnog, svakodnevnog, životnog iskustva. Teodor V. Adorno je na samom početku *Estetičke teorije* naglasio da je umetnost izgubila karakter *samorazumljivosti*:

> Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umjetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram cjeline, nije više samo po sebi

[253] Mišel Fuko (1995), str. 239.
[254] Čarls Rozen, „Doslednost muzičkog jezika", iz *Klasični stil – Hajdn, Mocart, Betoven*, Nolit, Beograd, 1979. str. 115.

razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju.[255]

I, zato, definicija onoga što je umetnost uvek je unapred označena onim što je ona jednom bila, ali se legitimiše samo onim što je postala, otvorena prema onome što će postati i što, možda, može postati.[256] Možda je Adornova ponuda 'istine' aktuelne umetnosti isuviše vođena *ontološkim protokolima* filozofije o umetnosti u XIX veku kada je izgledalo sasvim sigurno šta je umetnost bila, šta jeste i šta će biti. Ali, kako se danas čini taj trenutak sigurnosti u *govoru* o umetnosti je bio samo prolazni trenutak izvođenja stabilnog klasnog društva unutar evropske kulture. Možda se može reći, da je po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram celine, nije nikada ni bilo samo po sebi razumljivo, kao ni njeno pravo na egzistenciju. Drugim rečima, kao da je uvek 'ono' što će biti nazvano *techne*, *ars*, *ars vulgares*, *boas artes* ili *beaux arts*, *arte*, *art*, *kunst* ili umetnost[257] zahtevalo jedan 'diskurzivni dodak' ili *diskurzivno smeštanje* u kulturu i time u društvo, odnosno, u sam život. Na primer, u XVIII veku su umetnosti odvojene od zanata i postavljeno je da su „samo lepe umetnosti zaista umetnosti“[258], pošto je *sama lepota* bila prepoznatljivi uslov za utvrđivanje autonomije ljudske prakse koju je bilo moguće nazvati, razlikujući je od drugih utilitarnih društvenih praksi, imenom 'umetnost'. Da bi 'nešto' bilo umetnost moralo je da bude postavljeno u složen *interpretativan* odnos sa filozofijom koja će utvrditi, ne 'lepo' umetnosti što je izgledalo da je posao estetike, već *istinitost* smeštanja/stavljanja umetnosti u *poseban i izuzetan svet*: 'svet umetnosti' izvan ili iznad društva. Umetnost je identifikovana kao *izuzetan slučaj* postavljanja, klasifikovanja, identifikovanja i razumevanja objekta, situacije ili događaja čija se očigledna funkcija, smisao ili značenje ne mogu prizvati tek tako: po sebi, za sebe ili na osnovu elementarnog iskustvenog znanja ili zdravog razuma u svakodnevnom praktičnom životu. Na primer, savremeni engleski pisac Nik Hornbi je u priči "Sisoisus"[259] očigledno demonstrirao 'probleme' sa umetnošću. U priči se priča o mlađem muškarcu koji je bio 'redar' u noćnom klubu. On je nakon incidenta sa jednim od mušterija ostavio taj posao i posle nekog vremena dobio posao čuvara u galeriji gde se izlažu savremena umetnička dela. Dobio je nalog da čuva jedno umetničko delo zbog koga je uprava galerije očekivala nevolje. To je bila *slika* koja prikazuje u krupnom planu glavu Isusa Hrista sa trnovim vencem. Slika je na ovog mladog čoveka delovala ekspresivnošću i osećanjem bola, mada on nije bio naročito religiozan. Kasnije, on otkriva da je slika sačinjena od malih komada kvadratnog oblika, kao od tačkica. Zatim, otkriva da je svaki od tih komada fotografija bradavice ženske dojke. Bilo je tu belih, crnih itd. bradavica. Naziv slike je bio *Sisoisus*. On je upoznao umetnicu koja je bila simpatična mlada žena, a u jednom trenutku je upoznao i njenu porodicu, koja je delovala kao iz nekog drugog sveta, vesela, puna razumevanja itd. To je bila porodica koja nije ličila na porodice radničke klase iz koje je

---

[255] Teodor V. Adorno, „Umjentost, društvo, estetika“, iz *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 25.
[256] Teodor V. Adorno (1979), „Protiv pitanja o porijeklu umjetnosti“, str. 28.
[257] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Umetnost: istorija pojma“, str. 20-54.
[258] Vladislav Tatarkijevič (1978), „Umetnost: istorija pojma“, str. 28.
[259] Nik Hornbi, „Sisoisus“, iz Nik Hornbi (ed), *Razgovor sa anđelom*, Laguna, 2001, str. 107-128.

'naš' junak poticao. Sledili su protesti protiv te slike i u jednom trenutku, dok se čuvar bavio ljudima koji su protestvovali, slika je bila uništena. On je upao u zamku koju su mu verski fanatici, čudaci i ostali agresivni posetioci galerije postavili. Čuvar galerije je bio uplašen i pogođen uništenjem ovog dela koje je pažljivo čuvao i kome je počeo da se divi kao što je počeo da se divi i umetnici. Na njegovo zaprepašćenje, umetnica je bila oduševljena, sva ozarena, vešću da je umetničko delo uništeno. Njeno delo je i bilo načinjeno da bi bilo uništeno. Umetničko delo je bio sam čin uništenja koji je snimljen opremom za nadzor i zaštitu galerijskog prostora. Junak priče je razočaran. Ono za šta je poverovao da je 'lepo' i 'vredno' ili 'izuzetno', bilo je samo mamac za agresivne fanatike. Zato se osećao prevarenim. Priča se može razumeti, gotovo uobičajeno, kao *diskurs* protiv otuđenosti i besmislene 'svrhovitosti' savremene umetnosti ili umetnosti uopšte, ali se može razumeti i kao pažljivo sugerisanje atmosfere rascepa između čulnog i umetničkog. Pričom se ukazuje da 'umetničko' jeste jedan *višak znanja* koji je izvan čulnosti i pojavnosti dela: kojim se čulnost *priziva* da bude identifikovana i klasifikovana kao umetnost. To *prizivanje* jeste posao *filozofije umetnosti*, ako se filozofija umetnosti definiše kao specijalizacija unutar opštosti estetike. Grubo, gotovo trivijalno, može se reći da je estetika zahtev za najopštijim saznavanjem čulnog koje je usmereno na čulnu spoznaju, prirode, kulture, pa i umetnosti, dok je filozofija umetnosti *teorija* o umetnosti, saznavanju umetnosti i potencijalnim smeštanjima 'umetnosti' u diskurzivna određenja kulture i društva posredstvom mogućnosti da 'nešto' bude identifikovano i imenovano imenom 'umetnost'. Na primer, Dušan Pirjevec je pojam filozofija umetnosti odredio na sledeći način:

> Filozofija umetnosti je filozofska teorija o suštini, načinu postojanja i oblicima istorijskog zbivanja umetnosti, i budući da je to filozofska disciplina, ona se može konstruirati jedino na osnovu primerene autorefleksije, pa je stoga njen prvi zadatak da u samoj umetnosti potraži ono, što nju, tj. filozofiju umetnosti tek omogućuje. U samoj umetnosti i umetničkom delu ona mora pronaći nešto što samo po sebi i iz vlastite unutarnje nužnosti omogućuje pa čak i besprizivno zahteva filozofsko posmatranje umetnosti. Filozofija umetnosti moguća je dakle u jednom takvom elementu koji može istovremeno obuhvatiti filozofiju i umetnost i koji jednakim autoritetom obavezuje obe strane, pa je stoga naš prvi zadatak upravo u tome da pokušamo taj zajednički elemenat što jasnije odrediti.[260]

Pri tome, a Pirjevec je bio toga potpuno svestan i spreman da konceptualizuje[261], odnos umetnosti i filozofije se uspostavljao samo u određenom istorijskom intervalu, u granicama epohe filozofije kao metafizike. Kao da je umetnost *trebala* filozofiju da bi se posredstvom nje suočila sa 'drugim licem' čulnog, a to je filozofsko konceptualno

[260] Dušan Pirjevec, „Filozofija i umetnost", iz *Filozofija umetnosti*, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1978, str. 25.

[261] Dušan Pirjevec, „Filozofija i umetnost", *Filozofija umetnosti* (1978), str. 37.

koje će biti uslov razumevanja 'istine'[262], ma šta to značilo, umetnosti. I zato, opet, veoma pojednostavljeno dok je estetika bila podređena zahtevu za prosuđivanjem 'lepog' ili 'vrednog', filozofija umetnosti se pitala o mogućnostima 'istine' umetnosti. Pitanje o *istini umetnosti* je pre svega filozofsko pitanje, postavljeno spolja prema umetnosti, ali traženo od umetnosti da bi *ona* mogla da *iskaže* ili *podnese* svoje ime: 'umetnost'. Kada, pitanja o 'čulnom' ili 'lepom', odnosno, 'istini' umetnosti nisu bila pitanja 'trenutka' ili 'mesta', tada se umesto o estetici ili filozofiji umetnosti, govorilo o teoriji umetnosti, teorijama umetnosti ili studijama umetnosti.

Filozofija umetnosti je postavljena kao mnoštvo filozofskih protokola različitih disciplina, orijentacija, škola ili individualnih praksi koje se interpretativno bave umetnošću kao dominantnim idealnim, konkretno aktuelnim ili istorijskim problemom. Filozofija umetnosti je zasnovana kao filozofsko predočavanje umetnosti i posredovanje pojedinačnih znanja o umetnosti za opšta znanja filozofije. Filozofija umetnosti je otvorena i promenljiva *filozofska disciplina* u kojoj se tematizuje, opisuje, objašnjava ili interpretira *intenzionalni* ili *ekstenzionalni* pojam 'umetnost', pojam *sveta umetnosti*, istorije umetnosti i različitih diskursa o umetnosti. Filozofija umetnosti nastaje iz filozofske estetike usredsređenjem 'teorijske pažnje' na problem umetnosti i njegovo filozofsko prikazivanje (opisivanje, tumačenje, objašnjavanje, interpretiranje, raspravu) u odnosu na filozofski postavljenu zamisao 'istine' umetnosti. Da bi filozofija umetnosti nastala, od Fridriha Šelinga i Hegela preko Fridriha Ničea, Martina Hajdegera ili Teodora V. Adorna do Artura Dantoa, Volfganga Velša, Alena Badijua ili Žaka Ransiea, bilo je potrebno da se opšti pojam estetike kao filozofije o *spoznaji čulnog* transformiše u filozofiju o umetnosti. Pri tome, filozofija umetnosti nije uspostavljena kao teorija teorije ili opšta teorija o teoriji, već kao primena specifičnih filozofskih protokola na pitanja o umetnosti. Filozofija umetnosti nije uspostavljena kao 'teorija teorije' ili filozofija o filozofijama umetnosti, jer se fundamentalno pitala o mogućnosti filozofskog propitivanja opšteg ili posebnih pojmova umetnosti. Filozofija umetnosti je zato, često, identifikovana kao jedno varijantno određenje ili specijalizacija unutar estetike (Hegel *Estetika*[263], Adorno *Estetička teorija*[264] i Ransije *Politike estetike*[265]). Odnosno, filozofija umetnosti je postajala nešto drugo u odnosu na opštost estetike kao teorije o 'teoriji čulnog' izdvajajući i prizivajući mogućnosti posebnog filozofskog tumačenja i inetrpretiranja opšteg (Šeling: *Filozofija umetnosti*[266], Niče: *Rođenje tragedije*[267], Hajdeger: *Izvor umetničkog dela*[268], Badiju: "Filozofija

[262] Dušan Pirjevec, „Filozofija i umetnost", *Filozofija umetnosti* (1978), str. 26.
[263] Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1975; *Estetika II*, BIGZ, Beograd, 1975; i *Estetika III*, BIGZ, Beograd, 1975.
[264] Teodor V. Adorno (1979).
[265] Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004.
[266] Fridrih Vilhelm Jozef Šeling, *Filozofija umetnosti – Opšti deo*, Nolit, Beograd, 1984; *Filozofija umetnosti*, BIGZ, Beograd, 1989; i F.V.J. Šeling, *Spisi iz filozofije umetnosti*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.
[267] Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, BIGZ, Beograd, 1983.
[268] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović, *Nova filozofija umjetnosti – Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 448-487.

i umetnost"[269]) ili posebnog (Šeling: *Filozofija umetnosti*, Adorno: *Filozofija nove muzike*[270], Danto: *Preobražaj svakidašnjeg – Filozofija umetnosti*[271], Velš: *Naša postmoderna moderna*[272], Kerolin Korsmajer: *Rod i estetika*[273] ili Đorđo Agamben: *Stanzas – Reč i fantazam u zapadnoj kulturi*[274]) pojma umetnosti.

Pri tome, Šeling i Hegel su projektovali zamisao filozofije umetnosti u *epohi filozofije* tragajući za istinitim odnosom umetnosti i filozofije. Oni su tražili odnos umetnosti i filozofije kao odnos 'sistemskog' mišljenja filozofije (Šeling) i filozofije istorije (Hegel).

Naprotiv, Niče i Hajdeger su *osetili* nemogućnost filozofije da u moderno doba da sistemsko i metafizičko tumačenje umetnosti. Iz tog *traumatičnog osećaja* su razvili neku vrstu *neoklasičnog diskursa*[275] koji je trebalo da sugeriše *sam izvor umetnosti* u dijalektici dionizijskog i apolonijskog[276] (Niče), odnosno, u metafizici 'po-stava'[277] (*ge-stell*) dela u svet na način grčkog *istinitog boravka* u svetu/prirodi (Hajdeger). Hajdegereova *filozofija umetnosti* je, zato, negativna i metafizička. *Ona* je u pokušaju da misli *istinu* umetnosti na način koji nije moguć, koji je izmičući, ali *beskrajno* obećavajući, pre svega *njoj*, tj. filozofiji. Taj ponavljani zahtev ka 'nemogućem' ili, tačnije, *odsutnom* jeste pokušaj da se dođe do *izvora umetnosti* koji je *tu*, ali samo u *izmicanju* ili *odsutnosti*[278] koja obećava prisutnost. Filozofija *izvora* umetnosti je tumačenje onoga odakle i po čemu neka stvar (*Sache*) jeste, što jeste i kako jeste. Pitanje izvora umetnosti je pitanje o onome što prethodi umetnosti na takav način da je umetnost time što joj prethodi i što ona sama ne pokazuje u čulnosti u potpunosti određena. Ovakav koncept *izvora* je filozofska konstrukcija koja treba da na metafizički način zasnuje 'kanon', da predvidi šta bi bilo u egzistencijalnom smislu *zbiljsko delo* ili, u normativnom smislu *pravo delo* umetnosti, odnosno, u čulnom doživljaju *lepo delo*:

> Da bismo našli bit umjetnosti, što se zbilja nalazi u djelu, potražimo zbiljsko djelo i zapitajmo djelo, što i kako ono jeste.[279]

Ali, trenutak kada se 'gubi' *izvor* – to jest onaj trenutak kada umetnost 'ispada' iz samog čulnog i počinje da *treba* pojmovno, kako je pisao Hegel – odigrava se sa prevođenjem grčkih imena na latinski jezik[280] kada se započinje gubiti grčko izvorno iskustvo. Gubitak izvornog iskustva je upravo ono što zahteva filozofiju o *izvoru* koji

---

[269] Alain Badiou, "Art and Philosophy", iz *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005, str. 1-15.
[270] Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.
[271] Arthur C. Danto, *Preobražaj svakidašnjeg – Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.
[272] Volfgang Velš, *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2000.
[273] Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics – An Introduction*, Routledge, New York, 2004.
[274] Girgio Agamben, *Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Šress, Minneapolis, 1993.
[275] Diskursa koji *vraća* pažnju grčkom uzoru i time izvodi projekt horizonta klasičnog.
[276] Fridrih Niče (1983), "Rođenje tragedije iz duha muzike", str. 41.
[277] Martin Heidegger, „Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 105.
[278] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (1972), str. 448-450.
[279] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (1972), str. 449.
[280] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (1972), str. 451-452.

više ne može biti dosegnut. Hajdeger razrađuje filozofiju umetnosti na mestu gde umetnost više ne može biti samo ono što je upućeno direktnom iskustvu i doživljaju. *Posrednost*, *odloženost* i *nedosegnutost* su ona mesta na kojima se filozofija mora pozabaviti umetnošću upisujući sebe na mesto umetnosti i time ispunjavajući prazninu koja nije samo stvar pitanja o smislu umetnosti, već i problem *bića* koje bi se pojavilo iz umetnost da može i da je moguće.

Za razliku od metafizičkog pristupa Ničea i Hajdegera[281], Teodor Adorno je razvijao kritičku *filozofiju muzike*[282] i *umetnosti*. Kritička filozofija umetnosti je postavljena u smislu analize i kritike društvenih 'uticaja', 'funkcija' i 'uslova' za istorijsko konstituisanje nove ili moderne muzike i umetnosti. Adorno, izvodi bitan i važan obrt od opšte filozofije umetnosti ka istorijski i društveno situiranoj modernoj umetnosti i, zatim, ponovo o pitanjima opšteg estetičkog karaktera. On 'filozofskom uslovu' pouzdanosti ili konzistentnosti suprotstavlja kriterijum uvođenja filozofske rasprave u 'savremenost' umetnosti i kulture. To je jedan od bitnih paradoksa Adornovog mišljenja u estetici i filozofiji umetnosti.[283]

Za postmoderne filozofe kao što su Artur Danto[284] i Volfgang Velš[285] pitanje o *filozofiji umetnosti* je kritično pitanje o aktuelnosti umetnosti u njenim konkretno istorijskim strategijama i taktikama izvođenja 'umetničkog' u savremenom društvu, kulturi ili svetovima umetnosti. Reč je o opsesivnoj i fatalnoj privlačnosti ka savremenosti koja filozofa prisiljava da preformuliše platformu i protokole tumačenja umetnosti u pokušaju da zahvati mogućnost razumevanja postistorijske (Danto) i postmoderne (Velš) umetnosti. Danto i Velš, na sasvim različite načine, koje odgovaraju njihovim polaznim filozofskim tradicijama analitičke filozofije[286] i hermeneutike[287], modifikuju filozofske procedure u odnosu na protokole, procedure i efekte kritike i teorije umetnosti. Drugim rečima, savremeni horizont *filozofije umetnosti* ponuđen je *gubljenjem* filozofije u teoriji umetnosti i kulturi. Za njih filozofija jeste teorija u strukturalnom i funkcionalnom odnosu prema teorijama umetnosti i teorijama kulture. Filozofsko traži 'teorijsko' kao vanfilozofsko u polju događaja umetnosti. U postmodernoj zamisao kraja *filozofije umetnosti* nije u nestajanju 'filozofije o umetnosti', već u promeni uloga u izvođenju interpretativne moći. Status teorije, pa time i estetike, u postmodernoj kulturi je paradoksalan i višesmislen pošto se postmoderna određuje i kao *antiteorijsko doba* i kao *doba teorijskih moda* (*hiperteorija, superteoretizacija*)[288].

---

281 „Estetika – Adorno s Heideggerjem" (temat), *Filozofski vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002, str. 91-161.
282 Theodor W. Adorno (1968).
283 Theodor W. Adorno, „Estetička teorija – Paralipomena", iz Abdulah Šarčević (ed), *Estetička teorija danas – Ideje Adornove Estteičke teorije (zbornik)*, IP Veselin Masleša, Sarajevo,1990, str. 37.
284 Arthur C. Danto (1986); ili Arthur C. Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and The Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.
285 Volfgang Velš (2000).
286 Mark Rollins (ed), *Danto and His Critics*, Basil Blackwell, Oxford, 1993.
287 Ernest Ženko, „Wolfgang Welsch", iz *Totaliteta in Umetnost: Lyotard, Jameson in Welsch*, Založba ZRC, Ljubljana, 2003, str. 135-165.
288 Sylvère Lotringer, Sande Cohen (eds), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.

Može se uočiti još jedna – uzbudljiva – filozofska priča, a to je kritički odgovor na *teorijske hegemonije* u 'filozofijama umetnosti' Alena Badijua i Žaka Ransijea. Oni kao da rekonstruišu ili prizivaju filozofsko doba: epohu filozofije u promenjenim materijalnim i društvenim uslovima[289].

Alen Badiju – obnovom filozofije u *polju* kritičnih teorijskih vanfilozofskih moda – izvodi pojam 'inestetskog' (*inesthetique*):

> Pod *inestetskim* razumem odnos filozofije prema umetnosti koji, zadržavajući uverenje da umetnost sama proizvodi istine, ne polaže pravo da umetnost preokrene u objekt filozofije. Nasuprot estetičkim spekulacijama, inestetika opisuje unutar filozofske učinke koji su efekat autonomnog postojanja nekih umetničkih dela.[290]

Odnos između umetnosti i filozofije, Badiju pretpostavlja kao odnos koji provocira *simptom*, a to znači *oscilaciju* ili *puls*. Badiju se služi metaforom 'situacije' kada se susreću *histerik* i psihoanalitičar u lakanovskoj šemi.[291] Umetnost je, on kaže, već uvek tu, upućujući misliocu pitanja o sopstvenom identitetu, a pri tome se neprestano menja sa novim otkrićima i preobražajima. A, istovremeno, *umetnost* izgleda kao da je 'razočarana' svim onim što filozof ima da kaže o njoj. Njegovo zasnivanje filozofije o umetnosti je pokušaj da se učini očiglednim odnos filozofije i umetnosti koji se neće svesti na didaktičnost, klasicizam i romantizam, već će pokazati bitnim pitanja o umetnosti i istini[292]. Filozofija je suočena sa odnosom pojedinačnog i univerzalnog. Time se traži ona pojedinačna konačnost u umetnosti u kojoj se postavlja/pokazuje *istina* koja, ako je istina, mora biti univerzalna. Na ovoj *formuli* je postavljeno pažljivo preispitivanje identiteta umetnosti: poezije[293], plesa[294], teatra[295], filma[296]. Na primer, Badiju u raspravi o plesu ne traži filozofsko tumačenje plesa koje vodi ka samoj istini plesa kao umetnosti, što je zahtev svih tradicionalnih *filozofija umetnosti*. Naprotiv, on pristupa plesu sa svim filozofskim fascinacijama koje preuzima iz plesa u igri misli i, zatim, metaforičnih konstrukcija kojima se pokreće događajnost same filozofije naspram plesa[297]. Ples je za Badijua radi filozofije. On dopušta da se misao pokrene u odnosu na ples, a ne na osnovu govora/pisma o plesu:

> Ples nije umetnost zato što je *znak mogućnosti umetnosti, onakve kakva je upisana u telo.*
>
> Hajde da malo pojasnimo ovu krilaticu. Spinoza je govorio da mi

---

[289] Alain Badiou, *Manifest za filozofiju*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.
[290] Alain Badiou (2005), moto na početku knjige, str. nn.
[291] Alain Badiou (2005), „Art and Philosophy“, str. 1.
[292] Valentina Hribar Sorčan, „Alain Badiou“, iz Valentina Hribar Sorčan, Lev Kreft, *Vstop v estetiko*, Filozofska fakulteta v Ljubljani, Ljubljana, 2005, str. 247-255.
[293] Alain Badiou (2005), „What is a Poem?, Or, Philosophy and Poetry at the Point of the Unnamable“, str. 16-27.
[294] Alain Badiou (2005), „Dance as a Metaphor for Thought“, str. 57-71; Alain Badiou, „Ples kao metafora misli“, *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 138-195.
[295] Alain Badiou (2005), „Theses on Theater“, str. 72-77.
[296] Alain Badiou (2005), „The False Movements of Cinema“, str. 78-88.
[297] Jelica Šumić Riha, „Plešoče telo med mislijo in užitkom“, iz Emil Hrvatin (ed), *Teorije sodobnega plesa*, Maska, Ljubljana, 2001, str. 39-51.

> pokušavamo da saznamo šta je misao iako ne znamo čak ni za šta je sposobno telo. Ja bih rekao da je ples upravo ono što pokazuje da je telo sposobno za umetnost, kao i tačnu meru u kojoj je ono, u datom trenutku, za nju sposobno. Ali reći da je telo sposobno za umetnost ne znači stvarati 'umetnost tela'. Ples označava tu umetničku sposobnost tela a da pritom ne određuje neku posebnu umetnost. Kada kažemo da je telo kao telo sposobno za umetnost, pokazujemo ga kao telo-misao. Ne kao misao koja je izražena telom, već kao telo koje je misao. Eto čemu služi ples: da se pokaže telo-misao pod iščezavajućim znakom jedne umetničke sposobnosti. Osetljivost na ples kod svakog pojedinca dolazi od toga što ples, na svoj način, odgovara na Spinozino pitanje. Za šta je telo kao takvo sposobno? Ono je sposobno za umetnost, što će reći da može da se ispoljava kao samorodna misao. Kako nazvati emociju koja nas pritom obuzima, ma koliko malo da smo vični bleskavom, bezličnom i apsolutnom pogledu? Ja ću je nazvati *egzaktnom vrtoglavicom*.
> To je vrtoglavica jer se u njoj kao prikriveno pojavljuje beskonačno u konačnosti vidljivog tela. Ako se sposobnost tela, u svojstvu umetničke sposobnosti, sastoji u ispoljavanju samorodne misli, ta je umetnička sposobnost beskonačna a telo koje pleše je i sámo beskonačno. Beskonačno u trenutku njegove vazdušne milosti. Ovde nije reč o ograničenoj moći telesnog vežbanja, već je vrtoglava upravo beskonačna moć umetnosti, i to svake umetnosti, umetnosti kakva je ukorenjena u događaju koji joj propisuje svoje izglede.
> Sa druge strane, ta je vrtoglavica egzaktna, jer, na kraju krajeva, važna je zadržana tačnost, ona koja utvrđuje beskonačno, važna je skrivena sporost a ne očigledna virtuoznost. To je krajnja, milimetarska tačnost odnosa između pokreta i onoga što pokret nije. I na taj način se u najstalnijoj egzaktnosti javlja vrtoglavica beskonačnog. Čini mi se da se istorija plesa, o kojoj ne znam gotovo ništa, rukovodi stalnim obnavljanjem odnosa između vrtoglavice i egzaktnosti. Šta će ostati virtuelno, šta će se aktuelizovati i kako će umesno ta zadrška osloboditi beskonačno? To su istorijski problemi plesa. Do ovih je pronalazaka došla misao. Ali kako ples nije umetnost, već samo znak sposobnosti tela za umetnost, oni iz velike blizine prate svaku istoriju istina, uključujući i istine koje podučavaju umetnosti u doslovnom smislu ove reči.[298]

Badiju u raspravi otkriva fascinaciju ulogom istine u umetnosti i filozofiji. Njegovo pismo je *bojno polje* između produktivnih potencijalnosti istine u umetnosti i istine u filozofiji. Ta razlika između filozofske istine i istine umetnosti se mora pokazati u *filozofiji umetnosti* kao neodređenom i otvorenom mestu rada na filozofiji i umetnosti.

Naprotiv, Žak Ransije nastupa sa revizijom pojma 'estetika' koji zatim približava

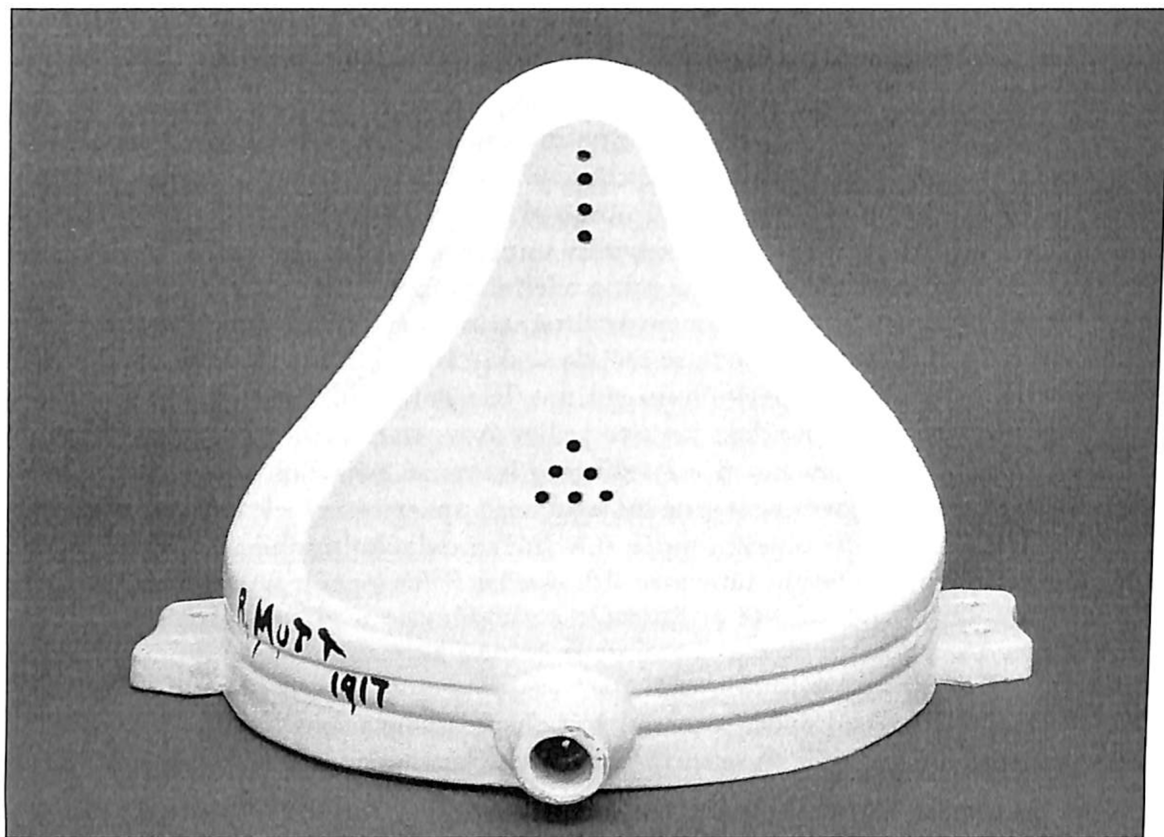
---

[298] Alain Badiou, „Ples kao metafora misli", *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 143.

očekivanjima od *filozofije umetnosti*. Po Ransijeu, koncept estetike (*l'esthétique*) referira *distribuciji čulnog*. Pri tome, on uvodi jedan, neočekivan, pojam koji mu je omogućio da poveže estetiku, umetnost, filozofiju i, svakako, politiku – taj pojam je 'režim'[299]. Ransije govori o 'režimima' estetskog, 'režimima' umetnosti i 'režimima' prikazivanja, etičkim 'režimima' slike itd. Na primer, poseban slučaj je 'estetski režim umetnosti' (*le regime esthétique de l'art*), gde se suočavaju dve društvene pozicije: estetsko koje je otvoreno *egalitarno* i umetničko, tj. koje nastaje iz selekcije unutar estetskog. Estetska praksa se razlikuje od umetničke prakse koja je izvedena kao činjenje i pravljenje po tome što uvodi odnose između oblika bivanja i uobličenja opažanja. Ransije pokušava da izvede tradicionalno sigurnu filozofsku estetiku sa posebnim kompetencijama *filozofije umetnosti* i *filozofije politike* oslanjajući se na materijalističku, gotovo, mehanicističku, metaforizaciju čiji su ključni termini 'distribucija' i 'režimi'. Distribucija je praksa selekcije, izdvajanja i uzimanja u obzir. Režim nije ni 'poredak', tj. struktura, ni 'registar', tj. indeksirano mesto u sistemu, već aktivnost unutar specifičnih poredaka i registara. Režim je u materijalističkom smislu praksa u jednom specifičnom domenu pravljenja, distribucije i opažanja. Ako se koncept 'režima' uzme u širem smislu i odvoji od preciznih Ransijeovih upotreba, može se reći da svaki 'objekt', 'situacija' ili 'događaj' sveta može biti identifikovan u specifičnom režimu. Klasična skulptura kao što je *Apolon Belvederski* ili modernističko delo kao što je Dišanov *ready made Fontana* nisu samo umetnička dela, već u zavisnosti od režima u kome se pojavljuju mogu biti viđeni kao sasvim različite pojave: svakodnevni predmeti, upotrebni objekti, trivijalni objekti, lepi objeketi, magijski objekti, fetiši, umetnička dela, kulturalni artefakti, tragovi, objekti na koje se projektuju fantazmi itd. *Apolon Belvederski* u kulturalnom režimu je objekt unutar arhitektonske artikulacije svakodnevice u grčkom društvu. Taj isti kip je u *estetskom režimu* objekt distribucije čulnog koje se suštinski ne razlikuje od distribucije čulnog kod bilo kog običnog/svakodnevnog ili, čak prirodnog, objekta. *Apolon Belvederski* u režimu umetnosti deluje posredstvom selekcionisanja estetskih, tj. čulnih potencijalnosti. Ali, on se može dati i u etičkom režimu vizuelnosti itd. Slično, Dišanova *Fontana* jeste istovremeno u režimu svakodnevnih objekata (pisoara) i u umetničkom režimu umetničkih dela ili *ready madea*, pri čemu se mogu uključivati i drugi režimi kulture i društva.

S druge strane, naspram različitih filozofija umetnosti, od Šelinga i Hegela do Badijua i Ransijea, niz je filozofskih i estetičkih pristupa umetnosti sa pozicija feminističke filozofije i teorije. Na primer, Kerolin Korsmejer, koja dolazi iz hibridne analitičke filozofske i feminističke *tradicije*, postavlja primarno pitanje koje se u načelu u estetici i filozofiji umetnosti sasvim retko postavlja: *Ko to govori?* ili kada je reč o 'ukusu': *Čiji je to ukus?*[300] Pitanje o tome *ko govori* u *filozofiji umetnosti* nije 'nevino' pitanje. To je pitanje koje suočava sa dominantnim korpusom tekstova koje su pisali belci muškarci i, preciznije, sa ugradnjom specifične tačke gledišta u protokole filozo-

[299] Jacques Rancière, „Artistic Regimes and the Shortcoming of the Notion of Modernity", iz *The Politics of Aesthetics – The Distribution of the Sensible*, Continuum, London, 2004, str. 20-34.
[300] Carolyn Korsmeyer (2004), „Whose taste?", str. 46-478.



Marsel Dišan, *Fontana*, 1917 (replika 1964).

fije umetnosti i u ono, što će iz protokola filozofije umetnosti biti izvedeno kao *univerzalna priroda umetnosti*. Jedna klasifikacija protokola filozofije umetnosti ispisana iz interesne sfere samorazumljivog diskursa belca, muškarca i heteroseksualca *prevodi* se u područje čitanja posredstvom kriterijuma rasnih i rodnih razlika. Takav prevod je *radikalan* (*radical translations*), pošto je označen izmenom 'platforme' na kojoj se zasniva ne samo ontološka estetika i filozofija umetnosti, već i zato što pokazuje da svaka istorijska estetika nudi samorazumljivu i neupitnu hegemonu poziciju estetike i filozofije umetnosti sa pod- ili predtekstualnog podrazumevanja da je govor belca, muškarca i heteroseksualca univerzalan govor 'o' i 'u' umetnosti. Zato, feministička filozofija umetnosti kao da ima više *lica*, u zavisnosti od strateških kritika tradicionalne estetike[301] preko dekonstrukcija ili unošenja poremećaja u diskurs tradicionalne filozofije umetnosti[302] do problematizovanja i izvođenja analize *same/nesame* umetnosti[303] kao *poligona* rodnih izvođenja i rodnih identifikacija.

Protokoli estetike kao nauke

Ako se estetika odredi kao nauka[304], tada ona mora imati *spoljašnji objekt* u prirodi ili kulturi, te odgovarajuće protokole i procedure ili barem pretpostavljenu konzistentnost postupaka identifikovanja i verifikacije podataka, opisivanja, objašnjavanja i tumačenja 'čulnog' saznanja ili doživljaja. Takođe estetika kao nauka mora postaviti strukturu naučne discipline, paradigme i institucije. Ako je estetika nauka objekt izučavanja jeste njenom diskursu spoljašnji. Njen objekt je dostupan *čulnom spoznajom* spoljašnjeg sveta (sveta prirode i sveta kulture). Estetikom se proučavaju podaci čulne spoznaje (empirijska estetika), i protokoli opisivanja i tumačenja čulne spoznaje (estetika kao epistemologija), te nosioci čulne spoznaje (estetika kao kognitivna nauka i filozofija). Na primer, u slučaju nauke o književnosti Roman Jakobson zapisuje:

> Predmet književne znanosti nije književnost već književna činjenica, tj. ono što određeno djelo čini književnim djelom. [305]

Može se reći, blisko ovom zapažanju, da objekti estetike kao nauke nisu priroda, kultura i umetnost, već *estetičke činjenice*. *Estetski objekt* (situacija, događaj) *ono* je što se čulno spoznaje. *Estetički objekt* (situacija, događaj) je *estetski objekt* (situacija događaj) koji je zastupan saglasno protokolima i procedurama estetičke teorije. Zato, estetski objekt (situacija, događaj) postaje estetička činjenica tek onda kada je kao estetički objekt (situacija, događaj) zastupan u estetičkim teorijama i prikazan saglasno protokoli-

---

[301] Peg Brand, Carolyn Korsmeyer (eds), „Special Issue: Feminism and Traditional Aesthetics" (temat), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 48 no. 4, 1990.
[302] Hélène Cixous, „*Agua viva: hoe to Follow a Trinket of Water*", iz Verena Andermatt Conley (ed), *Hélène Cixous: reading with Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990, str. 11-59.
[303] Rosalind Krauss, *Bachelors*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
[304] Stefan Moravski, „O naučnom karakteru estetičke nauke", iz *Predmet i metoda estetike*, Nolit, Beograd, 1974, str. 177-242.
[305] Roman Jakobson, navedeno u Filiberto Menna, „Kritika kritike", *Dometi* br. 7-8-9, Rijeka, 1981, str. 51.

ma estetičkih teorija. Drugim rečima, *objekt* izučavanja estetike su podaci (informacije, *date*, činjenice) koji se iz čulne spoznaje identifikuju i stavlja na raspolaganje 'subjektu' kao izvesnom/neizvesnom saznajnom poretku, protokolu ili događaju. Estetika je usmerena ka saznavanju spoljašnjeg sveta ili u specifičnom istorijskom smislu čulnom saznavanju *prirodno* i *veštački lepog*.

Na ovaj način određen pojam *naučna estetika*, izveden je iz Baumgartenovog shvatanja estetike kao nauke o *čulnoj spoznaji*. Pojam *nauke* je uspostavljen po uzoru na prirodno-naučni i može se približiti pojmu psihologije opažanja (eksperimentalna psihologija i njoj odgovarajuća eksperimentalna estetika) i, čak, fizike (lepo kao spoljašnja pojavnost prirode za čula).

Naučna estetika je ekstenzionalna i esencijalistička. Ona je *ekstenzionalna* zato što se zasniva na uverenjima da je objekt izučavanja spoljašnji objekt teorijskom diskursu, drugim rečima, njen objekt je aspekt, element ili pojavnost sveta ili u svetu, a ne teorijska konstrukcija ili izraz unutrašnjih (fikcionalnih, teorijskih) predstava i konstrukcija subjekta. Naučna estetika je *esencijalistička* zato što se polazi od stava da *svet postoji* i da estetička teorija otkriva, opisuje, objašnjava i interpretira eksperimentalnim i teorijskim postupcima svet kao sebi spoljašnji objekt ili poredak objekata.

U širem smislu, *estetika kao nauka* zasniva se na tri pristupa ili oblika izražavanja i prikazivanja:

(i) empirijskim radom sa čulnim činjenicama sveta ili činjenicama umetnosti – njen je zadatak da identifikuje, specificira, opisuje, objašnjava, interpretira i raspravlja činjenice i teorijske predstave činjenica na 'istinit način', pri tome, pojam istine se postavlja kao pojam iskustvene i, time, empirijske istine;

(ii) na mišljenju o identifikovanim i postavljenim činjenicama koje se zatim povezuju sa postojećim pojmovima, pojmovnim izrazima (terminima, tekstovima, diskursima) i interpretativnim modelima o činjenicama i mogućnostima njihovog tumačenja i interpretacije na istinit način, pri tome, pojam istine se postavlja kao odnos iskustvene/empirijske istine i teorijske konzistentnosti, tj. zasnovanosti i doslednosti izvođenja teorije; i

(iii) na uspostavljanju teorijskih rasprava koje intertekstualno povezuju različite modele empirijskog rada i mišljenja o empirijskom radu u složenije teorijske odnose i predočavanja eksplicirana u tekstovima kulture.

Naspram prirodnonaučnog određenja estetike ili određenja koje je na neki način slično prirodno-naučnom određenju estetike, pojam nauke se uvodi i kao pojam *formalne nauke* ili po uzoru na pojam formalne nauke (matematika, logika, lingvistika, semiotika, teorija informacija, kibernetika i semiologija). Koncept *estetike* se izvodi polazeći od pojma estetskog, lepog ili umetničkog. Smatra se da ovi pojmovi nisu samo ekstenzionalni (spoljašnji teoriji), esencijalistički (postojeći u svetu) i realni (nezavisno postojeći od teorije), već da su i mogući produkti kulture i ljudskog manuelnog i intelektualnog rada. Pojam *estetsko*, pojam *lepo* i pojam *umetničko* smatraju se produktima kulture koje estetika kao nauka otkriva, identifikuje, opisuje, objašnjava i tumači. Odnosno, pojam *estetsko*, pojam *lepo* i pojam *umetničko* smatraju se produktima

same estetike kao nauke, filozofije i teorije koja formuliše pojam i područje primene tog pojma na specifične produkte kulture. Pojmovi *estetsko*, *lepo* i *umetničko* su *teorijske konstrukcije* (intenzionalni objekti) koje estetika kao nauka *proizvodi* u *diskurzivnim praksama* i pripisuje izvesnim pojavama, očekivanjima ili efektima kulture i umetnosti. Polazeći od formalnih nauka, estetikom se traže modusi prikazivanja i tematizacija karakterističnih za te posebne formalne nauke. Na primer, govori se o *lepom* saglasno matematičkim[306] modelima: proporcije, harmonije, simetrije. Ali, se o *lepom* može govoriti i kao o estetskom ili umetničkom tekstu koji se opisuje modelima teorije komunikacija[307] (modelima komunikacijskih sistema slanja, prenosa i prijema poruke) ili lingvistike[308] (modelima produkcije značenja zasnovanim na sličnosti sa prirodnim govornim jezicima) ili modelima semiotike[309] (modelima produkcije značenja zasnovanim na veštačkim nelingvističkim jezicima). Da bi se pojam *lepo* interpretirao matematikom, teorijom komunikacija, lingvistikom ili semiotikom mora se dovesti u takav oblik da se na *njega* mogu primeniti teorijski protokoli ovih formalnih nauka. *Naturalizacijom pojma se naziva* pripreme 'pojma' iz jedne filozofske, naučne ili teorijske discipline da se može tumačiti posredstvom protokola druge filozofske, naučne i teorijske discipline.

Estetika kao nauka ili estetika kao teorija obrazovana po uzoru na humanističke i društvene nauke, zasniva se na naturalizaciji opšteg filozofskog mišljenja modelima specifičnog izvođenja protokola humanističkih i društvenih nauka. Problemi estetike se ne pokazuju kao filozofske teze već kao, na primer, društvene, psihološke, psihoanalitičke, etnološke, istorijske ili kulturalne činjenice posredstvom protokola i metoda koje te nauke uspostavljaju i razvijaju. Drugim rečima, dolazi do preobražaja protokola estetike, koji su pre svega filozofski protokoli, u protokole humanističkih i društvenih nauka. Estetika se izgrađuje po uzoru na izvesnu nauku. Pri tome, estetika ne postaje ta posebna nauka, već ostaje neka vrsta metateorijskog protokola pozivanja na posebnu nauku i njene mogućnosti za metateorijska interesovanja estetike. Protokoli estetike i protokoli posebne nauke se dovode u korespondentni odnos, zatim se metode posebne humanističke i društvene nauke koriste kao osnova za izvođenje, najčešće, spekulativnih procedura ili rasprava estetike. U altiserovskom smislu filozofije, kao posredovanja posebnog za opšte znanje, može se reći da se estetika ukazuje kao posrednik posebnog znanja jedne humanističke i društvene nauke za opšte filozofsko znanje o estetskom ili umetničkom. Ali, posebne nauke su za estetiku onaj sasvim specifični instrument kojim ona pristupa pojedinačnom objektu svog izučavanja kome ne može pristupiti na direktan način. Estetika ne govori o estetskom ili umetnosti tako što sama direktno dolazi do estetskog i umetničkog, već tako što posebne nauke za nju predočavaju i posreduju naučno obrađeno znanje o estetskom i umetničkom.

---

306 Solomon Markuš, *Matematička poetika*, Nolit, Beograd, 1974.

307 Umberto Eko (ed), *Estetika i teorija informacija*, Prosveta, Beograd, 1977

308 W. Elton (ed), *Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1954

309 Umberto Eco, *Kultura Informacija Komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973; Branislava Milijić, *Semiotička estetika – problemi, mogućnosti, ograničenja*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1993.

Primer centriranja naučne platforme u estetici: kognitivna estetika

Primer definisanja i izvođenja estetike kao nauke je postavljanje protokola *kognitivne estetike* ili *kognitivistički orijentisane estetike*. Kognitivna estetika se ukazuje kao filozofska disciplina koja je naturalizovana protokolima i procedurama kognitivnih nauka: kognitivnom psihologijom, kognitivnom filozofijom, biomedicinskim naukama, neurologijom, kompjuterskim naukama i u opštem smislu kibernetskim istraživanjima.[310] Reći da je kognitivna estetika naturalizovana kognitivnim naukama znači da su protokoli, koncepti i procedure estetike dovedeni u onaj konceptualno-diskurzivni oblik da se mogu predočiti kao koncepti kognitivnih nauka ili prevesti u termine i njihove konceptualne zastupnike u kognitivnim naukama, na primer, koncept 'lepo' je predočen kao zamisao odredljiva *psihološkim objašnjenjem*[311] ili *objašnjenjem teorije informacija*[312]. To što je estetika naturalizovana kognitivnim naukama znači da su koncepti i termini kognitivnih nauka dovedeni u konceptualno-diskurzivni oblik da se mogu upotrebiti u estetičkom opisu, objašnjenju i interpretaciji. Na primer, koncept *mentalna predstava*[313] se ukazuje kao model kojim je moguće predočiti koncept i referentni doživljaj 'lepo' ili 'umetničko'[314], odnosno, koncepti 'stvaralačko'[315], 'ekspresivno'[316] ili 'mimetičko'[317] u posebnim umetnostima (slikarstvu, filmu, muzici, teatru). Reč je o tome da su koncepti i termini kognitivnih nauka prošireni, te da postaju koncepti i termini primenljivi u širim diskurzivnim domenima kulture, što znači izvan specijalizovanih okvira naučnih ili filozofskih institucija, odnosno, da upotrebe ovih koncepata postaju 'diskurzivne prakse' u okviru savremene kulture koje se primenjuju od obrazovanja do proizvodnje i potrošnje unutar kulture. Ukazuje se na procese kojima se dozvoljava prevođenje termina kognitivnih nauka u žargone kulture, a to znači da se dozvoljava nedoslovna, metaforična, upotreba kognitivistički postavljenih termina.

Sledeći korak rasprave kognitivne estetike ukazuje na pitanje "Šta su zadaci kog-

---

310 David Perkins, Barbara Leondar (eds), *The Arts and Cognition*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1977; J.A. Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1986; R.L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994; i „Kognitivna estetika" (temat), *Časopis za kritiko znanosti* št. 194, Ljubljana, 1999, str. 105-181.
311 O psihološkom objašnjenju: Nenad Miščević (1990).
312 Umberto Eko (1977); Fred Dretske, „Znanje i protok informacije", *Dometi* br. 5, Rijeka, 1987, str. 339-351; Snježana Prijić, "Gibsonova teorija direktne percepcije", *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990, str. 598-605.
313 Jerry A. Fodor, *Psychosemantics. The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*, The MIT Press, Cambridge MA, 1983.
314 Robert Emmett Mueller, „Mnemoestetika: umjetnost kao ponovno oživljavanje značajnih doživljaja svijesti", *Dometi* br. 4, Rijeka, 1989, str. 303-309.
315 Charles Albert Tijus, „Spoznajni procesi u umjetničkom stvaranju: prema realizaciji kreativnog stroja", *Dometi* br. 4, Rijeka, 1989, str. 293-302.
316 Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.
317 David Blinder, "U obranu slikovnog mimesisa", *Dometi* br. 12, Rijeka, 1989, str. 887-896.

nitivne estetike?" ili "Čime se *ona* bavi?". Kognitivna estetika je usmerena filozofskim, psihološkim ili teorijskim predočavanjem nosilaca čulne spoznaje stvarnog ili fikcionalnog sveta (umetnosti, kulture i prirode), ma šta ti nosioci bili. *Ona* se bavi, takođe, filozofskim ili teorijskim, tj. ontološki postavljenim protokolima predočavanja nosilaca spoznaje stvaranja, izvođenja ili izlaganja i recepcije umetničkog dela. Kognitivna estetika je deo diskursa kojima jedna kultura naučno, teorijski, stvaralački ili žargonski gradi i zastupa svoj identitet: predočavanje realnosti, identifikovanje mesta u realnosti i produkovanje realnosti u slučaju poetičkih funkcija.

Prva definicija ukazuje na povratak estetike njenom polaznom baumgartenovskom[318] određenju estetike i reinterpretaciji tog određenja saglasno savremenim kognitivnim naukama.[319] Drugim rečima, kognitivna estetika se bavi opisivanjem, objašnjavanjem i interpretacijom, odnosno teorijskim modelovanjem ili empirijskim istraživanjima, stvarnih i mogućih predodžbi 'čulne spoznaje' sveta: pojavnosti prirode, kulture i umetnosti. Čulna spoznaja primarno se modeluje na nivou predsimboličkih ili predtekstualnih pojavnosti prirode, kulture i umetnosti. Oni aspekti prirode, kulture i umetnosti koji se ukazuju na simboličkom i tekstualnom nivou takođe se mogu postaviti za objekt kognitivnih istraživanja, mada se uobičajeno posmatraju drugim estetičkim ili teorijskim postupcima (semiotike, semiologije, filozofije jezika). S druge strane, složeni simbolički i tekstualni aspekti prirode, kulture i umetnosti se mogu aproksimirati do materijalnih nosilaca koji se zatim 'pojavno' mogu pripremiti za kognitivni opis, objašnjenje i interpretaciju. Skraćena definicija: *kognitivna estetika se tiče, u najopštijem smislu, izučavanja materijalnih nosilaca estetskog događaja u rasponu od čulnog do simboličkog.*

Kognitivna estetika se, prema drugoj definiciji, predočava kao specifična filozofija umetnosti o posebnim umetnostima (o muzici, slikarstvu, filmu, teatru, književnosti) ili, ređe, opštim konceptom umetnosti, obzirom, na uslove stvaranja pojavnog izgleda i recepcije umetničkog dela. Drugim rečima, predočava se individuum ili odnos individuuma prema *procesu nastanka dela* (koncipiranja, pravljenja, izvođenja, zapisivanja, dokumetnovanja), zatim, *izgledu* (bez obzira na individuum) i *pojavljivanju* (u odnosu na individuum) umetničkog dela, te, *recepciji* dela koja se odvija od skopičke (zasnovane na čulu vida), haptičke (na čulu dodira), akustičke (na čulu sluha) ili telesne (na hijerarhijskoj koordinaciji više različitih čula organizma koji se pojavljuje kao autonomna celina u odnosu na okružje/ambijent) percepcije, preko čitanja (simboličkog odašiljanja, prenosa, prijema, prevođenja i razumevanja) do razumevanja (mentalnog predočavanja) i, zatim, do pamćenja, konceptualnog i intencionalnog predočavanja, emocionalnog doživljaja.

Razlikuju se tri sistema 'nosilaca' spoznaje: individuum, okružje i jezik.

---

318 Alexander Gottlieb Baumgarten, „Prolegomena to Aestheicat", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 489-490

319 Jerry A. Fodor, *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, The MIT Press Cambridge MA, 1983; James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, LEA, Hillsdale NJ, 1986; Matjaž Potrč, *Intencionalnost i vanjski svijet*, HFD, Zagreb, 1990.

Primer centriranja naučne platforme u estetici: kognitivna estetika

Primer definisanja i izvođenja estetike kao nauke je postavljanje protokola *kognitivne estetike* ili *kognitivistički orijentisane estetike*. Kognitivna estetika se ukazuje kao filozofska disciplina koja je naturalizovana protokolima i procedurama kognitivnih nauka: kognitivnom psihologijom, kognitivnom filozofijom, biomedicinskim naukama, neurologijom, kompjuterskim naukama i u opštem smislu kibernetskim istraživanjima.[310] Reći da je kognitivna estetika naturalizovana kognitivnim naukama znači da su protokoli, koncepti i procedure estetike dovedeni u onaj konceptualno-diskurzivni oblik da se mogu predočiti kao koncepti kognitivnih nauka ili prevesti u termine i njihove konceptualne zastupnike u kognitivnim naukama, na primer, koncept 'lepo' je predočen kao zamisao odredljiva *psihološkim objašnjenjem*[311] ili *objašnjenjem teorije informacija*[312]. To što je estetika naturalizovana kognitivnim naukama znači da su koncepti i termini kognitivnih nauka dovedeni u konceptualno-diskurzivni oblik da se mogu upotrebiti u estetičkom opisu, objašnjenju i interpretaciji. Na primer, koncept *mentalna predstava*[313] se ukazuje kao model kojim je moguće predočiti koncept i referentni doživljaj 'lepo' ili 'umetničko'[314], odnosno, koncepti 'stvaralačko'[315], 'ekspresivno'[316] ili 'mimetičko'[317] u posebnim umetnostima (slikarstvu, filmu, muzici, teatru). Reč je o tome da su koncepti i termini kognitivnih nauka prošireni, te da postaju koncepti i termini primenljivi u širim diskurzivnim domenima kulture, što znači izvan specijalizovanih okvira naučnih ili filozofskih institucija, odnosno, da upotrebe ovih koncepata postaju 'diskurzivne prakse' u okviru savremene kulture koje se primenjuju od obrazovanja do proizvodnje i potrošnje unutar kulture. Ukazuje se na procese kojima se dozvoljava prevođenje termina kognitivnih nauka u žargone kulture, a to znači da se dozvoljava nedoslovna, metaforična, upotreba kognitivistički postavljenih termina.

Sledeći korak rasprave kognitivne estetike ukazuje na pitanje "Šta su zadaci kog-

---

[310] David Perkins, Barbara Leondar (eds), *The Arts and Cognition*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1977; J.A. Sloboda, *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1986; R.L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*, The MIT Press, Cambridge MA, 1994; i „Kognitivna estetika" (temat), *Časopis za kritiko znanosti* št. 194, Ljubljana, 1999, str. 105-181.

[311] O psihološkom objašnjenju: Nenad Miščević (1990).

[312] Umberto Eko (1977); Fred Dretske, „Znanje i protok informacije", *Dometi* br. 5, Rijeka, 1987, str. 339-351; Snježana Prijić, "Gibsonova teorija direktne percepcije", *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990, str. 598-605.

[313] Jerry A. Fodor, *Psychosemantics. The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*, The MIT Press, Cambridge MA, 1983.

[314] Robert Emmett Mueller, „Mnemoestetika: umjetnost kao ponovno oživljavanje značajnih doživljaja svijesti", *Dometi* br. 4, Rijeka, 1989, str. 303-309.

[315] Charles Albert Tijus, „Spoznajni procesi u umjetničkom stvaranju: prema realizaciji kreativnog stroja", *Dometi* br. 4, Rijeka, 1989, str. 293-302.

[316] Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.

[317] David Blinder, "U obranu slikovnog mimesisa", *Dometi* br. 12, Rijeka, 1989, str. 887-896.

nitivne estetike?" ili "Čime se *ona* bavi?". Kognitivna estetika je usmerena filozofskim, psihološkim ili teorijskim predočavanjem nosilaca čulne spoznaje stvarnog ili fikcionalnog sveta (umetnosti, kulture i prirode), ma šta ti nosioci bili. *Ona* se bavi, takođe, filozofskim ili teorijskim, tj. ontološki postavljenim protokolima predočavanja nosilaca spoznaje stvaranja, izvođenja ili izlaganja i recepcije umetničkog dela. Kognitivna estetika je deo diskursa kojima jedna kultura naučno, teorijski, stvaralački ili žargonski gradi i zastupa svoj identitet: predočavanje realnosti, identifikovanje mesta u realnosti i produkovanje realnosti u slučaju poetičkih funkcija.

Prva definicija ukazuje na povratak estetike njenom polaznom baumgartenovskom[318] određenju estetike i reinterpretaciji tog određenja saglasno savremenim kognitivnim naukama.[319] Drugim rečima, kognitivna estetika se bavi opisivanjem, objašnjavanjem i interpretacijom, odnosno teorijskim modelovanjem ili empirijskim istraživanjima, stvarnih i mogućih predodžbi 'čulne spoznaje' sveta: pojavnosti prirode, kulture i umetnosti. Čulna spoznaja primarno se modeluje na nivou predsimboličkih ili predtekstualnih pojavnosti prirode, kulture i umetnosti. Oni aspekti prirode, kulture i umetnosti koji se ukazuju na simboličkom i tekstualnom nivou takođe se mogu postaviti za objekt kognitivnih istraživanja, mada se uobičajeno posmatraju drugim estetičkim ili teorijskim postupcima (semiotike, semiologije, filozofije jezika). S druge strane, složeni simbolički i tekstualni aspekti prirode, kulture i umetnosti se mogu aproksimirati do materijalnih nosilaca koji se zatim 'pojavno' mogu pripremiti za kognitivni opis, objašnjenje i interpretaciju. Skraćena definicija: *kognitivna estetika se tiče, u najopštijem smislu, izučavanja materijalnih nosilaca estetskog događaja u rasponu od čulnog do simboličkog.*

Kognitivna estetika se, prema drugoj definiciji, predočava kao specifična filozofija umetnosti o posebnim umetnostima (o muzici, slikarstvu, filmu, teatru, književnosti) ili, ređe, opštim konceptom umetnosti, obzirom, na uslove stvaranja pojavnog izgleda i recepcije umetničkog dela. Drugim rečima, predočava se individuum ili odnos individuuma prema *procesu nastanka dela* (koncipiranja, pravljenja, izvođenja, zapisivanja, dokumetnovanja), zatim, *izgledu* (bez obzira na individuum) i *pojavljivanju* (u odnosu na individuum) umetničkog dela, te, *recepciji* dela koja se odvija od skopičke (zasnovane na čulu vida), haptičke (na čulu dodira), akustičke (na čulu sluha) ili telesne (na hijerarhijskoj koordinaciji više različitih čula organizma koji se pojavljuje kao autonomna celina u odnosu na okružje/ambijent) percepcije, preko čitanja (simboličkog odašiljanja, prenosa, prijema, prevođenja i razumevanja) do razumevanja (mentalnog predočavanja) i, zatim, do pamćenja, konceptualnog i intencionalnog predočavanja, emocionalnog doživljaja.

Razlikuju se tri sistema 'nosilaca' spoznaje: individuum, okružje i jezik.

---

[318] Alexander Gottlieb Baumgarten, „Prolegomena to Aestheicat", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 489-490

[319] Jerry A. Fodor, *The Modularity of Mind. An Essay on Faculty Psychology*, The MIT Press Cambridge MA, 1983; James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, LEA, Hillsdale NJ, 1986; Matjaž Potrč, *Intencionalnost i vanjski svijet*, HFD, Zagreb, 1990.

Individuum se predočava modelima *unutrašnjih moći* pomoću kojih se percipiraju i *procesiraju* čulni podaci koji se, zatim, *obrađuju* saglasno nekim svojstvima individualnog tela, uma, odnosa uma i tela, tela i tela itd.[320] Okružje (ambijent)[321] se predočava kao spoljašnji prirodni ili veštački svet, na primer, polazi se od spoljašnjih okolnosti u kojima se nalazi ljudsko telo, odnosno, polazio se od znanja kojim se konstituiše um i koje se identifikuje kao posledica delovanja spoljašnjeg poretka (sredine, informacija) na telo čoveka. Jezik se prikazuje i tumači kao efekat moći individuuma (uma, tela) koji omogućava da se ljudsko telo izražava, da prikazuje i da komunicira jezikom u širokom i otvorenom smislu (semiotički jezici) i uskom i zatvorenom smislu (lingvistički jezici). Pri tome, od opštih modela 'nosilaca spoznaje' može se preći na, metaforično govoreći, predočavanje:

(a) *hardvera* – govoriti o posebnim nosiocima kao što su perceptivni organi, nervni sistem, mozak ili telesni sistem kao 'organski poredak', odnosno, o svojstvima ambijenta (svetlosnim, zvučnim, haptičkim),

(b) *softvera* – govoriti o poredbenim odnosima kognitivnih modela (njihovih efekata) i viših simboličkih, emocionalnih, intencionalnih i, čak, tekstualnih modela, i

(c) regulacionih odnosa *hardvera* i *softvera*, koji mogu biti modularni (bez međusobnih 'uzročnih' odnosa, hijerarhijski nadređen, organski objedinjujući, interaktivan, uzročni itd.).

Kognitivna estetika ima relativno autonoman status discipline koja se razvija u okvirima široko shvaćene tradicije analitičke filozofije, i u direktnim je odnosima sa psihologijom (psihologija percepcije, kognitivna psihologija), primenjenom na područja estetskog i umetničkog. Kognitivna estetika se, načelno, razvija:

- kao empirijska disciplina koja koristi rezultate empirijskih kognitivnih nauka u objašnjavanju i interpretiranju ontologije estetskog i umetničkog,
- kao kritičko-teorijska i, svakako, filozofska konceptualna nadgradnja rezultata empirijske kognitivne estetike, i
- kao spekulativna interpretativna filozofska teoretizacija kognitivnih problema estetike, bez nužne veze sa empirijskom estetikom i empirijskim rezultatima kognitivnih nauka.

Ako bi se tražio što direktniji odgovor na pitanje odnosa opšte estetike i kognitivne estetike, moglo bi se reći da je kognitivna estetika pokušaj racionalnog opisa, objašnjenja i interpretacije materijalnih (fizičkih, hemijskih, bioloških, psiholoških i, u izvesnom, neodređenom smislu *duhovnih*) nosilaca izvesnih *pojava*.[322] Tim *pojavama* se bave estetika i filozofija umetnosti koje su zasnovane na filozofiji jezika, teoriji saznanja i posebnim filozofijama percepcije, izražavanja (ekspresije) i prikazivanja (*representation*).[323]

---

[320] Matjaž Potrč, *Pojavi in psihologija (Fenomenološki spisi)*, Znanstevni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1995.
[321] James J. Gibson (1986).
[322] Donald Dejvidson, „Misao i govor", *Treći program RB*, br. 61, Beograd, 1984, str. 142-167.
[323] Vanda Božičević (1990); i Flint Schier, *Deeper into pictures – An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Estetika na delu ili primenjena estetika: izvođenje estetike

Pojam i termin *primenjena estetika* u najopštijem smislu označava otvorenu i promenljivu zamisao estetike kao filozofije, nauke i teorije kojom se identifikuje, opisuje, objašnjava, interpretira i raspravlja ekstenzionalni objekt prirode, kulture i umetnosti. *Primenjenom estetikom* se naziva teorijski postupak izlaska iz područja filozofskog protokola u protokole različitih kulturalnih interesa istraživanja: umetnosti, dizajna, kulturalnih produkcija realnosti, ponašanja, artikulacije prostora, prezentovanja tela, izvođenja različitih društvenih identiteta. Zamisao *primenjene estetike* je određena promenom interesa od zastupanja *filozofske platforme* za lepo i umetnost ka izvođenju interesa posebnih područja kulture iz kojih se postavlja estetička ili kao estetička teorija. Posebna područja su konceptualna i teorijska područja umetnosti ili posebnih umetničkih praksi, studija kulture, medija, politike, arhitekture, ekonomije itd.

U prvom koraku, *primenjena estetika* se može definisati kao primena filozofske estetike i opšte filozofije umetnosti na izučavanja prirode, kulture i umetnosti, ali i kao kritika filozofske *intenzionalne* estetike koja nužno ne razmatra konkretizacije i specijalizacije, posebno, kulture i umetnosti. Filozofskom estetikom se priroda, kultura i umetnost postavljaju u odnosu na *interpretativne* ili, čak, spekulativne *kriterijume* filozofskih interesovanja i interesa. Termin *interes*[324] označava gledišta, pristupe, zajednička prećutna znanja i vrednosti, uobičajene pristupe polazištima (fundamentima), identifikaciji, opisu, objašnjenju, tumačenju, interpretaciji i raspravi, odnosno, uspostavljanje, argumentovanje i pozivanje na one autoregulacione aspekte koji potvrđuju status filozofije kao autonomne aktuelne i istorijske discipline, tj. u Kunovom smislu: *paradigme*.[325] Naprotiv, *primenjena estetika* polazi od toga da *smisao* filozofskog rada nije samo zastupanje za *filozofsko znanje* (*uživanje u mudrosti*), već i mogućnost primene tog znanja (polazišta, postupaka argumentovanja, konceptualizacija) u uslovima koji nisu filozofski, već iskazuju interese drugačijeg teorijskog ili, čak, umetničkog karaktera. U tradicionalnom smislu se, tada, filozofija može razumeti kao velika tradicija koja pruža kontekstualne, metodološke i semantičke aspekte građenja *diskursa o* ili *diskursa iz* umetnosti. Drugim rečima, filozofija se metaforično može zamisliti kao idealno *teorijsko telo* prema kome se moraju porediti sva druga *teorijska tela* nauka o umetnosti ili specijalističkih teorija 'o' i 'iz' umetnosti. U modernom smislu, filozofija se razume kao dovoljno opšti i heterogeni kontekst i zbir teorijskih oruđa. Ta oruđa omogućavaju da se grade specifične metajezičke hijerarhije (umetnost kao jezik, kritika kao jezik o jeziku umetnosti, teorija umetnosti i istorija umetnosti kao jezik o kritici i jeziku umetnosti, filozofija umetnosti kao *filozofski jezik*

---

[324] Jirgen Habermas, *Saznanje i interes*, Nolit, Beograd, 1975.

[325] Tomas Kun, „Postscript – 1969", iz *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974, str. 238-279.

o jeziku teorije i istorije umetnosti, kritike i same umetnosti, a estetika kao N-to stepeni metajezik o svim prethodnim jezicima). U postmodernom smislu, filozofija se može identifikovati kao otvorena *grupa* sličnih diskursa koji se nalaze u *arhivima* ili *registrima* kulture relativno arbitrarno postavljeni, drugim rečima, pojedinačne teorije postmoderne kulture i umetnosti filozofiji pristupaju kao završenoj disciplini koju mogu pod određenim uslovima upotrebiti u interpretativnim postupcima. Filozofija, time, kao da gubi izuzetni status zastupnika legitimnosti nauka i teorija o umetnosti i postaje neizvesna 'zbirka' mogućih postupaka opisivanja, objašnjavanja, interpretiranja i raspravljanja umetnosti i diskursa o umetnosti.

U drugom koraku, *primenjenom estetikom* se nazivaju one opšte teorijske rasprave prirode, kulture i umetnosti koje su uspostavljene izvan filozofije u specifičnim domenima izučavanja kulture i umetnosti. U tom smislu se razlikuju *primenjena estetika* kao kritička teorija razvijena u studijama kulture (*culture studies*), muzike (muzikologiji), filma (filmologiji), teatra (teatrologiji), likovnih umetnosti (likovnoj kritici, teorijama umetnosti, istoriji umetnosti), i dizajna, ili sasvim posebnih studija ambijentalne estetike[326] (*environmental aesthetics*), geoestetike[327], estetike svakodnevnog življenja[328], feminističke estetike[329], estetike tela[330], proizvodne estetike[331] itd. Ako se govori o *primenjenoj estetici* na ovaj način, tada je potrebno ukazati na niz specifičnih odrednica:

(i) *mesto porekla estetičkih studija* umetnosti i kulture nije jedinstvena integrisana pretpostavljenom institucijom filozofije, već specifična teorijska institucija ili, tek, kontekstualna mogućnost ustanovljena u specifičnim disciplinama umetnosti, kulture, nauke ili teorije,

(ii) *smisao uspostavljanja estetičkih studija* proizlazi, pre svega, iz nužnog *autorefleksivnog* zahteva pred kojim se nalazi *subjekt* diskursa posebne teorije ili nauke pitajući se u svom samopostavljanju i pojavljivanju: ko je subjekt diskursa (stvorenje, hipoteza, konstrukcija, um, tekstualna tvorevina)?, kako se teorijski diskurs uspostavlja, na koji način se prima i razumeva, na koji način deluje (funkcioniše)?, u kom je odnosu sa sopstvenim teorijskim granicama i mogućnostima u disciplinarnom?, ali i u metafizičkom smislu, kako se odnosi sa teorijskim disciplinama, pa i sa filozofijom kao spoljašnjim horizontom opšteg znanja?,

(iii) *metodologija* teorijskog rada se ukazuje kao određujući uslov vanfilozofskog

---

326 Yrjö Sepänmaa, „*Kmalu bo v vsakem od nas mala krava* – Estetika v praksi: prolegomena" (*Soon There Will Be A little Cow in Every of Us – Aesthetics in Practice: Prolegomena*), *Anthropos* št. 3-4, Ljubljana, 1996, str. 87-92; Arnold Berliant, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, 1991; i *Living in the Landscape, Toward an Aesthetics of Environment*, University Press of Kansas, Lawrence, 1997.

327 Fredric Jameson (1995).

328 Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, Transaction Publishers, 1984; Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin doo, Zagreb, 1999.

329 Carolyn Korsmeyer (2004).

330 Bojana Kunst, *Nemogoče telo. Telo in stroj: gledališče, reprezentacija telesa in razmerje do umetnega*, *Maska*, Ljubljana, 1999; i Marina Gržinić (ed), "The Body / Le Corps / Der Körper / Telo" (temat), *Filozofski vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 2002.

331 Ješa Denegri (1980).

rada, drugim rečima, već u filozofiji nakon Fridriha Ničea[332] i, zatim, kod vitgenštajnovski orijentisanog filozofa Morisa Vajca[333], tvrdi se da nije moguće davati jedinstvene filozofske odgovore na različita pitanja pojedinačnih umetnosti, već da se za svaku umetnost posebno mora uspostaviti specifičan i specijalizovan filozofski i teorijski diskurs, a to znači da se više ni u metajezičkom smislu ne možemo pitati o svim umetnostima, već moramo razlikovati i 'tehničke' metajezike za svaku pojedinačnu umetnost, drugim rečima, ne može se reći da jedna *filozofska estetika* ili *opšta filozofija umetnosti* teorija svih umetnosti, odnosno, da je estetika jedne umetnosti estetika i svih umetnosti samo rečena posebnim jezikom,

(iv) *uporedni* ili *komparativni nivo*; u savremenim teorijama umetnosti poređenje ili odnos razmene dve umetničke discipline ili dva teorijska diskursa se ne odigrava kao sinteza razlika (suprotnosti), već kao uporedna (dijaloška ili intertekstualna) razmena sistema koji su nesvodivi međusobno, drugim rečima, u poređenju muzike i slikarstva nije cilj stvoriti novu sintezu te dve discipline, već ukazati na mogućnosti razmene, nesvodive razlike i izvesne podudarnosti, odnosno, poredeći dve teorijske škole, na primer, poststrukturalizam i fenomenologiju nije cilj da se stvori neka *"post-struk-fen" monstrum teorija*, već da se pokaže kako se tekst iz jednog sistema premešta u drugi i koje su posledice takvog preuzimanja i premeštanja tekstova u polju drugih interpretativnih tekstova.

U trećem koraku, *primenjenom estetikom* se označavaju teorijske strategije intertekstualnosti, tumačenja, interpretacije koje konstituišu posebne teorijske i naučne discipline, modele, primere, prakse ili sisteme kojima se istražuju, a u izvesnim poetičkim slučajevima i omogućavaju prakse umetnosti. *Primenjena estetika* nije izvesno pojedinačno idealno područje objektivnih interpretativnih diskursa, već *estetika na delu*, a to znači pristup umetnosti i kulturi koji ne samo da spolja objašnjava ili interpretira, već iznutra konstitutivno stvara samu kulturu i umetnost, pošto, umetnosti i kulture nema bez *interpretacije*. U pitanju su praktični postupci određivanja područja *samog* umetničkog rada (kako on postaje misliv pod izvesnim uslovima i kako se njegova mislivost otelotvoruje i multiplicira interpretacijama kritike, muzikologije, istorije umetnosti itd). Ovakav status *primenjene estetike* ili *estetike na delu* sasvim je legitiman u domenu književne teorije ili nauke o književnosti, gde ne postoji medijski diskontinuitet između *supstance* književnog umetničkog stvaranja i *supstance* teorijskog interpretativnog rada. U disciplinama koje karakteriše procep između pojavnosti umetničkog dela (muzika, slikarstvo, skulptura, film, teatar) i teorijskog verbalnog interpretativnog rada, postavlja se dodatni zahtev da *primenjena estetika* treba da pruži

---

332 Philipp Rippel, „Suverenost i revolt – Oživljavanje Nietzschea i Heideggera u Francuskoj", iz Peter Kemper, *Postmoderna ili borba za budućnost*, AC, Zagreb, 1993, str. 85-102; i Luc Ferry, Alain Renaut, *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1990.

333 Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (1987), str. 143-153.

interpretativni diskurs koji produkuje i potvrđuje legitimnost *preskoka* između intertekstualnosti verbalne teorije i, na primer, intermuzikalnosti muzike kao umetnosti[334] ili interpikturalnosti slikarstva[335] kao umetnosti itd.

Na osnovu rečenog, može se postaviti jedna od bitnih teza rasprave odnosa umetnosti i teorije, a ta teza se može rastaviti na nekoliko nivoa:

1. teorija i umetnost se nalaze u međusobnom promenljivom, otvorenom, ali uvek i konstitutivnom odnosu,
2. teorija i umetnost se ne nalaze u međusobno različitim i razdvojeno autonomnim institucijama koje se ne mogu dovesti u vezu, već u području kulture u kome su u mogućim *interaktivnim odnosima* razmene, prevođenja i interpretiranja,
3. ne postoji, najčešće, jednoznačni odnos umetnost-teorija, već mnoštvo promenljivih odnosa i višeznačnih mogućnosti, na primer, francuski egzistencijalistički roman Žan Pol Sartra[336] i Alber Kamija[337] nastajao je iz interakcije književnosti egzistencijalizma i filozofije egzistencijalizma, pri čemu ta činjenica ne isključuje da se o egzistencijalističkom romanu može govoriti iz strukturalizma ili hermeneutike ili psihoanalize,
4. *primenjena estetika* uobičajeno deluje posredstvom tri različita nivoa:

- konstitutivni nivo – saučestvuje u poetičkim ili teorijskim procesima generisanja umetničkog dela ili kulturalnog artefakta, discipline, stila, teorijskog oblika prikazivanja i zastupanja *sveta umetnosti*,
- performativni nivo – primenjena estetika nije statički uspostavljen sistem interpretacija, već promenljiva i otvorena zbirka konceptualizacija, interpretacija i tekstualnih produkcija koje se menjaju, prilagođavaju, transformišu i zauzimaju pozicije prema nekim datim istorijskim ili geografskim uslovima (trenucima) intertekstualno povezujući veoma različite teorijske discipline. Drugim rečima, u *primenjenoj estetici* ne postoji, na primer, čvrsta zamisao fenomenološke, psihoanalitičke, analitičke, hermeneutičke, marksističke teorije, već se one mogu pojaviti kao neizvesne ose ili *hibridne platforme* oko kojih se *pletu* interpretativni intertekstualni diskursi;
- interpretativni nivo – zamisao interpretacije se uspostavlja u širokom dijapazonu uslova identifikovanja i, time, konstituisanja objekta istraživanja, njegovog istraživanja i složenih praksi tumačenja, interpretiranja i raspravljanja. Interpretacija u književnosti, muzici, slikarstvu, filmu i teatru nije istorodno data, već se pokazuje kako se tačka gledišta izvesne teorijske pozicije ugrađuje u književnost,

---

[334] Francis Sparshott, "Aesthetics of Music – Limits and Grounds", iz Philip Alperson (ed), *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*, The Pennsylvania State University Press, University Park Penn, 1987, str. 33-98.
[335] Louis Marin, "Kako čitati sliku", Nenad Miščević, Milan Zinaić (eds), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, 1981, str. 121-136.
[336] Uporediti: Žan Pol Sartr, *Muka*, Kultura, Beograd, 1964. sa Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1964.
[337] Uporediti: Alber Kami, *Kuga*, Nolit, Beograd, 1989. sa Alber Kami, *Mit o Sizifu*, IP Veselin Masleša i Svejetlost, Sarajevo, 1987.

muziku, slikarstvo, film i teatar, odnosno kako se ostvaruje *bod* između teorijskog i muzičkog značenja, pikturalnog i teorijskog značenja, lingvističkog književnog i lingvističkog teorijskog značenja itd.

Može se zaključiti da je *primenjena estetika* ili *estetika na delu* data na više načina:

(i) težeći teorijskom izvođenju i formulišući se kao teorijska moda ili teorijski stil, takav je na primer, niz kretanja u okviru strukturalizma i poststrukturalizma, koji se ne mogu svesti na filozofiju, filozofsku estetiku ili teoriju književnosti, već ostaju kao trenutne teorijske produkcije grupisane oko neizvesnih sličnosti, intencionalnih ili proceduralnih bliskosti unutar teorijskih produkcija;

(ii) kreću se ka filozofiji ili estetici, preobražavajući pojedinačne, otvorene i trenutne teorijske pozicije u izvesni istorijski kontekst filozofije i nauke. Filozofija i filozofska estetika se pokazuju kao horizont smisla kome ove pojedinačne teorije teže i koji kada dosegnu bivaju prihvaćene u filozofiju, čime se potvrđuje disciplinarna hegemonija filozofije kao *nauke* nad naukama ili *teorije* nad teorijama, ali, dešava se da bivaju i iznutra dekonstruisane, tj. suočene sa sopstvenom granicom značenja i smisla,

(iii) deluju kao pragmatične i praktične procedure intervenisanja, konstituisanja, dekonstruisanja itd. same kulture i umetnosti – teorija preuzima *odgovornost* za samu umetnost i njenu aktuelnu i istorijsku identifikaciju;

(iv) bivaju estetizovane ili teatralizovane pokazujući kako teorija preuzima izvesne efekte, moći i uloge umetnosti ili samog delovanja u kulturi;

(v) produžavaju teorijsku tradiciju *opšte nauke o umetnosti* (po Maksu Desoaru[338]) i *opšte teorije umetnosti* (po Juraju Lotmanu[339]), odnosno reč je o tradicijama, često i suparničkim, koje paralelno estetičko-filozofskim izučavanjima umetnosti razvijaju naučne i teorijske modele predočavanja (opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja) umetnosti.

O istoriji estetike

U evropskoj filozofiji *vreme estetike* – nastanak discipline, *sticanje* pojma i imena, razvoj sistemskih dela, specijalizacije, preobražaji, *smrt* i dekonstrukcija – uobičajeno se datira od vremena konstituisanja antičke grčke filozofije do savremene filozofije, teorije umetnosti i teorije kulture na kraju XX veka. Bitna je reč *datira*[340]. Šta znači *datirati* estetiku u njenom najužem određenju: nauke o ljudskom čulnom saznanju ili čulnoj recepciji prirode i kulture, te u najširem određenju: nauke, teorije ili umeća predočavanja doživljaja prirode, umetnosti i kulture u odnosu na receptivne i

[338] Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.

[339] Jurij Lotman, "Problemi opće teorije umjetnosti", iz Danilo Pejović (1972), str. 236-271.

[340] Lev Kreft, „Uvod – Dober začetek je boljši od srečnea konca", iz Lev Kreft, Valentina Hribar Sorčan (2005), str. 5-28.

stvaralačke moći subjekta ili društva? Termin i pojam *datirati* znače, najgrublje, identifikovati u vremenu ili u odnosu na vreme; pri tome, vreme može biti predočeno kao iskustven i neiskazivi referent, ali i kao model predočavanja vremena, znanja o vremenu i odnosa znanja o vremenu i različitih pojavnosti sveta: prirode, društva, kulture, umetnosti, geografskog, etničkog ili rodnog identiteta.

Postaviti pitanje o istoriji estetike znači postaviti pitanje o različitim *situacijama* i *diskontinuitetima* jedne discipline koja ima dugu nejedinstvenu istoriju od antike do postmoderne.

Estetika se od antike do doba prosvećenosti konstituiše iz bliskih filozofskih i teorijskih disciplina, ali ne dobija objedinjujući pojam i termin (ime) 'estetika'. Tokovi istraživanja *čulnog saznavanja*, stvaranja, funkcionisanja i recepcije umetnosti se od antike do doba prosvećenosti mogu odrediti kao *arhivi* (ili *registri*, tj. *režimi*) različitih pristupa koji u okviru filozofije, nauke i društvene teorije postoje, ali se ne identifikuju kao autonomna izdvojena *disciplina*[341] ili *institucija*[342]. O periodu od antike do doba prosvećenosti govori se i kao o *predistoriji estetike* ili estetikama koje još nisu zadobile zajedničko ime i disciplinarni i institucionalni okvir[343] unutar filozofije. Odnosno, ako se teorije o čulnom saznanju ili diskursi o umetnosti imenuju imenom 'estetika' tada treba voditi računa da je reč o retrospektivnoj interpretaciji, tj. reinterpretaciji, istorije teorija i diskursa koje same nisu bile identifikovane tim imenom. Zato se o *predistoriji estetike kao formirane filozofske discipline* govori kao o (1) *istoriji poetike* – teorije o umeću stvaranja i postojanju umetničkog dela, te kao o (2) *istoriji različitih filozofski orijentisanih interpretacija* recepcije, čulnog saznavanja, prosuđivanja čulnih doživljaja, stvaranja, prikazivanja i izražavanja u umetnosti i kulturi.

U doba prosvećenosti tokom XVIII veka, estetika se konstituiše kao filozofska disciplina i teorijska institucija čiji razvoj relativno besprekidno traje od tridesetih godina XVIII veka do kraja šezdesetih godina XX veka.[344] Istorija estetike nije proces koji se može prikazati kao jedinstveni razvoj, već pre kao mnoštvo grananja u kojima se kao najvažnija uočavaju konstituisanja: filozofske estetike, filozofije umetnosti i primenjene estetike, odnosno, zamisli modernog doba XVIII i XIX veka kao *doba estetike*[345]. Disciplina estetike nastaje u doba prosvećenosti kada se iz jedinstvenog hrišćanskog pogleda na svet izdvaja moderni subjekt, tj. građanin[346], odnosno, kada dolazi do deobe teološkog sintetizujućeg konteksta evropske kulture na posebne discipline: pravo, nauka, religija i umetnost[347]. Pojam i termin *estetika* nastaju istovremeno

---

[341] Disciplinom se naziva skup srodnih protokola, procedura, uverenja, normi i kontekstualnih zahteva koji se postavljaju između sličnih teorijskih pristupa.

[342] Institucijom se naziva definisani i prepoznatljivi kontekst specifične društvene prakse ili društvene organizacije srodnih praksi.

[343] Ernesto Grasi, *Teorija o lepom u antici*, SKZ, Beograd, 1974; Ernesto Grasi, *Teorija o lepom u srednjem veku*, SKZ, Beograd, 1975; Danko Grlić (1983), *Estetika 1*; Viktor Vasiljević Bičkov, *Vizantijska estetika*, Prosveta, Beogradm, 1991; Umberto Eko, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, Svetovi, Novi Sad, 1992.

[344] Danko Grlić (1983), *Estetika I*, Danko Grlić (1983), *Estetika II*; Danko Grlić (1978); Danko Grlić (1979).

[345] Danko Grlić, *Estetika II - Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1983.

[346] Lik Feri (1994).

[347] Jirgen Habermas (1988), str. 32.

modernim pojmovima i terminima o disciplinama kao što su: *umetnost*, *istorija umetnosti*, *umetnička kritika*, *teorija umetnosti* i *filozofija umetnosti*.[348]

Kraj estetike ili, retorički jače izrečeno, *smrt estetike* anticipira se u Hegelovoj *Estetici*, a kao da se odigrava u poznom modernizmu šezdesetih i ranih sedamdesetih godina kada dolazi do kritike autonomije disciplina umetnosti i njima odgovarajućih metateorija. Hegelova zamisao *kraja umetnosti* koja se kasnije u modernoj formulisala kao zamisao *konačnog kraja* ili u postmodernoj kao mnoštvo učinaka *fikcionalnog prividnog dovršenja umetnosti* ili *simboličkog kraja umetnosti* može da se razume i kao zagonetka koju kao zagonetku treba promišljati u vezi sa njenim odnosom prema *izvoru* i *ponoru*. Na primer, u središtu moderne pitanje o *zagonetci kraja estetike* postavlja Martin Hajdeger:

> U najobuhvatnijem, jer iz metafizike mišljenom premišljanju o biti umjetnosti što ga Zapad posjeduje, u Hegelovim *Predavanjima o estetici*, stoji rečenica: "Ali mi više nemamo apsolutne potrebe da neki sadržaj prikažemo u obliku umjetnosti. Umjetnost je za nas, prema svom najvišem određenju, prošlost..." (WW X 1, S.16; usp. *Estetika* I, str. 49, Beograd 1952).
>
> Mimo taj stavak i svega toga što stoji iza njega ne možemo se prošuljati time što ćemo nasuprot Hegelu ustvrditi: nakon što je Hegel estetiku posljednji puta predavao zimi 1828-29. godine na sveučilištu u Berlinu, vidjeli smo kako nastaju mnoga i nova umjetnička djela i umjetnički smjerovi. Tu mogućnost Hegel nikada nije htio poricati. Ipak, ostaje pitanje: je li umjetnost još jedan bitan i nuždan način na koji se zbiva odlučna istina za naš povijesni tubitak, ili umjetnost to više nije? Ali ako ona to više nije, onda ostaje pitanje zašto je tome tako. Odluka o Hegelovu stavku još nije pala, jer iza toga stavka stoji zapadno mišljenje nakon Grka što odgovara jednoj istini bića koja se već zbila. Odluka o stavku pada, ako pada, iz te istine bića i o njoj. Dotada stavak ostaje u važnosti. Upravo je stoga nužno pitanje je li istina što je stavak izgovoren, konačna, i što onda ako je to tako.[349]

Prema teorijama moderne, posebno avangarde, *kraj* ili *smrt umetnosti*, a time i *estetike* kao diskursa o umetnosti, odigravaju se u trenutku kada se unutar modernističke kulture počinju preispitivati granice i smisao autonomije nauka, teorija i načina prikazivanja i izražavanja, odnosno, kada počinje da se preispituje istorijski horizont autonomnog subjekta umetnosti i teorija o umetnosti.[350] Pokazuje se da estetika nije autonomna filozofska disciplina sa *idealnim intenzionalnim objektima*, već da postoji

---

[348] Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963; i Victor Burgin (1987), "The End of Art Theory", str. 140-204.
[349] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (1972), str. 486.
[350] Arthur C. Danto (1986), "The End of Art", str. 81-117; Aleš Erjavec, "Konec umetnosti in njena smrt: Hegel, Danto I Duchamp", iz *Ljubezen na zadnji pogled – Avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Založba ZRC, Ljubljana, 2004, str. 221-254.

kao *filozofija umetnosti* ili, čak, *filozofija kulture* koja na različite načine stupa u intertekstualne i interpretativne, odnosno, društvene odnose sa kulturom, politikom, obrtima umetnosti u teoriju, teatralizacijama teorije, *slabim* ili *mekim pismom*[351] itd. Izgledalo je da u šezdesetim godinama XX veka estetika kao filozofska disciplina o intenzionalnim ili ekstenzionalnim objektima filozofije (čulno, ideja, lepo, ukus) više ne može da objasni i da interpretira *novu* umetnost i kulturu, odnosno, uslove recepcije modernog subjekta.[352] Njene funkcije su počele da se preuzimaju unutar posebnih nauka i teorija o umetnosti i kulturi, odnosno, unutar same umetnosti gde su postavljena pitanja o legitimnosti odnosa teorije i umetnosti[353]. U poznoj modernoj *kraj* ili *smrt estetike* je interpretiran kao epohalni disciplinarni i institucionalni *kraj* estetike i filozofije koji odgovara *kraju umetnosti*. Na primer, Artur Danto zalaganje za zamisao *kraja umetnosti* opisuje sledećim rečima:

> Želim da uzmem u obzir Hegela sasvim ozbiljno i da skiciram model istorije u kome nešto slično tome (misli se na 'kraj umetnosti', napomena M.Š.) može imati smisla.[354]

Danto izvodi i zastupa model *kraja umetnosti*, predočavajući razvoj likovnih umetnosti kao *umetnosti prikazivanja* od vremena antičke Grčke do kraja XIX veka. Zatim izvodi zaključak da su krajem XIX veka svi tehnički i medijski problemi prikazivanja razrešeni pronalaskom fotografije (doslovno i verno prikazivanje sveta) i filma (prikazivanje pokreta, što je za slikarstvo bilo neostvarivo). Tada je slikarstvo kao stvaralačka disciplina izgubilo karakterističnu funkciju prikazivanja i počelo je početkom XX veka da se sve više razvija u smeru *izraza* ili *ekspresije*. Razvoj *izraza* nije bio povezan sa razvojem tehničkih otkrića i usavršavanja medija prikazivanja kao što je to bio slučaj sa mimetičkim slikarstvom. Nastajale su 'privatne priče' (pisma, dnevnici, beleške, manifesti) slikara koje su se faktografski, deskriptivno ili interpretativno odnosile na pojedina dela ili opuse. Što je XX vek više odmicao dela su postajala sve više zavisna od interpretacije. Nastajali su manifesti (proglasi), stejtmenti (izjave, *statements*) i teorijski spisi umetnika. A u jednom trenutku, oko 1970. godine, umetnici su počeli da izlažu ili pokazuju teorijska dela iz filozofije i nauke[355]. Umetnost slikarstva je u jednom trenutku postala teorija ili, metaforično, Hegelovim rečima *sam duh*. Time je umetnost slikarstva došla do *istorijskog kraja*. Ovako zamišljeni *narativ* je priča iz tri dela. U prvom delu, koji se odnosi na period od oko dve hiljade godina evropske umetnosti, umetnost slikarstva se razvijala saglasno usavršavanju tehnika prikazivanja vidljivog

---

351 Na primer: Đani Vatimo, *Kraj moderne*, IP Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1991.

352 Patrick Ffrench, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995; Patrick Ffrench, Roland-François Lack (eds), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998; Luc Ferry, Alain Renaut, *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1990; David Carroll, *Paraesthetics – Foucault * Lyotard * Derrida*, Methuen, New York London, 1987; Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.

353 John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1961; Art&Language, *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972; Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge MA, 1990.

354 Arthur C. Danto (1986), "The End of Art", str. 85.

355 Reč je o konceptualnoj umetnosti: Ursula Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972.

sveta i saglasno razvijanju ljudske spoznaje o tehnikama prikazivanja (poetika *mimezisa*[356]). *Ideologija mimezisa* je označavala artikulaciju (i) perceptivnog direktnog predočavanja, (ii) retoričkog ili kulturom vođenog oblikovanja koje čini mogućim navike, ugovore i funkcije predočavanja po uzoru na vidljivu prirodu, i (iii) tehnika predočavanja. Zatim, u drugom delu ove preči, u trenutku kada su pronađeni novi mediji (fotografija i film) umetnost slikarstva je dovedena do istorijskog preobražaja koji je vodio *kraju*. *Kraj* nije predočen kao trenutak, već kao period od oko sedamdeset ili osamdeset godina u kome je došlo do obrta od vizuelnog prikazivanja u teorijsko (tekstualno, refleksivno, misaono, epistemološko, diskurzivno) posredovanje:

> Hegelova misao zahteva postojanje pravog istorijskog kontinuiteta i progresa. Nije u pitanju progres u smislu sve većeg usavršavanja tehnologije vizuelnog prikazivanja, pre je reč o saznajnom progresu u kome se umetnost približava određenoj vrsti saznanja. Kada je saznanje dostignuto, više nema potrebe za umetnošću. Umetnost je prolazni stupanj u dolaženju do znanja, a odgovor na pitanje 'Koja je to vrsta znanja?' razočarava i glasi: 'Znanje šta umetnost jeste.' Kao što smo videli, postoji unutrašnja veza između prirode i istorije umetnosti. Istorija se završava pojavom samosvesti, ili bolje rečeno, samoznanja. Pretpostavljam da na taj način naše lične istorije imaju takvu strukturu, ili da barem naše obrazovne istorije na taj način završavaju dozrevajući, pri čemu je dozrevanje saznanje i prihvatanje onoga šta smo ili onoga ko smo. Umetnost se završava dostizanjem sopstvene filozofije.[357]

Konačno, u trećem delu priče, nastupa postistorijski period. Po Dantou, to je vreme *posle kraja umetnosti*. Tada umetnička dela još nastaju, ali ne postoji smisaoni istorijski razlog njihovog nastajanja, razvoja i klasifikovanja: to je vreme između kraja umetnosti jednog istorijskog ciklusa i nastanka novog istorijskog ciklusa, tj. smisaono usmerenog napredovanja[358] umetnosti.

Ako uporedimo Hajdegerovo i Dantoovo razumevanje Hegelove zamisli *kraja umetnosti*, uočićemo izvesne razlike. Hajdeger predočava metafizički smisao kraja zapadnog mišljenja (razumevanja), koji ne mora biti povezan sa konkretnim istorijskim primerima umetnosti, pošto se njegovo razmišljanje odvija na nivou univerzalnog povesnog razloga i smisla postojanja zapadne civilizacije koja teži realizaciji *svetskog duha*. Danto Hegelov metafizički smisao prevodi u model istorije jedne umetničke discipline, koja postaje pokazatelj ili filozofski primer, za metateze o prirodi same istorije umetnosti Pri tome, Hajdeger dramu zapadne civilizacije posle Grka vidi i u *bestemeljnosti* umetnosti i filozofije, dok Danto ukazuje na preobražaj umetnosti u *neku vrstu filozofije* kao tehnički i formalno uočljivi proces kojim se nadilazi moderna autonomija estetskog i umetničkog. Hegel ukazuje na epohalni obrt između čovečanstva, društva i *duha* koji vodi *kraju umetnosti*. Hajdeger suočava modernog

[356] Uporedi: Danko Grlić (1983), „Mimezis (Kratki historijski pregled)", iz *Estetika 1*, str. 33-39.
[357] Arthur C. Danto, "The End of Art", str. 107.
[358] Arthur C. Danto (1997).

mislioca i čitaoca sa kritičnom nemogućnošću *epohalnog obrta* u savremenosti. Danto pažnju posvećuje *instrumentalnom* karakteru *kraja umetnosti* i, time, konkretno istorijskim efektima poetičkog i umetničkog posredovanja atmosfere, intuicija, *aure* ili teorije o *kraju umetnosti* u umetnosti druge polovine XX veka.

Sa nastankom postmoderne[359] kulture i njenih teorija, grubo govoreći, desilo se da sa estetikom *stvari* stoje dramatično. Pokazalo se da velika modernistička *ideja* epohalnog *kraja (smrti) umetnosti* ili *estetike* nije *doslovni kraj*. Došlo je do mnoštva međusobno *teško* uporedivih mogućnosti, do krize pojedinih škola umetnosti i estetike, zatim, do kraja specifičnog odnosa estetike, nauke, teorije i umetnosti, te krize legitimnog metaodnosa između estetike, filozofije umetnosti i umetnosti. U postmodernoj situaciji se pokazao trenutak uspostavljanja *moći teorije*, kao i *moći umetnosti*, da proizvode fikcionalne zastupnike ili privide *kraja estetike* i *kraja umetnosti*. Bitno je naglasiti da se u *postistoriji* estetike ne odbacuje estetika, već da se pokazuje da su sasvim različite teorijske opcije u *igri* i da ta igra *razlika* ne može biti razrešena u korist jedne od mogućnosti. Na primer, zamisao Ričarda Rortija o *kraju filozofije* se zasniva na uverenju o preobražaju filozofije, tj. filozofskog mišljenja, u teorijsku interpretaciju kulture. Ukazuje se na misaono kretanje čije je polazište u filozofiji američkog pragmatizma, u francuskom strukturalizmu i poststrukturalizmu. Ukazuje se na pomak od uverenja da filozofija, odnosno estetika, treba da pokuša da nađe prirodna polazišta koja su nezavisna od kulturalnih tradicija ka stavu da je sve što bi filozofija, odnosno, estetika, trebalo da *radi*, poređenje i suočavanje kulturalnih tradicija. Zato se filozofija, estetika, filozofija umetnosti, teorija umetnosti i nauke o umetnosti interpretiraju kao *žanrovi književnosti*. Rorti tezu o *površinskom* predočavanje kulture iskazuje sledećim rečima:

> ...osećanje da nema ničega dubokog u nama osim onog što smo sami tamo postavili, ni jednog kriterijuma koji nismo stvorili tokom sopstvene prakse, ni jednog standarda racionalnosti koji se ne poziva na takav kriterijum, nikakve rigorozne argumentacije koja nije povinovanje našim sopstvenim konvencijama.[360]

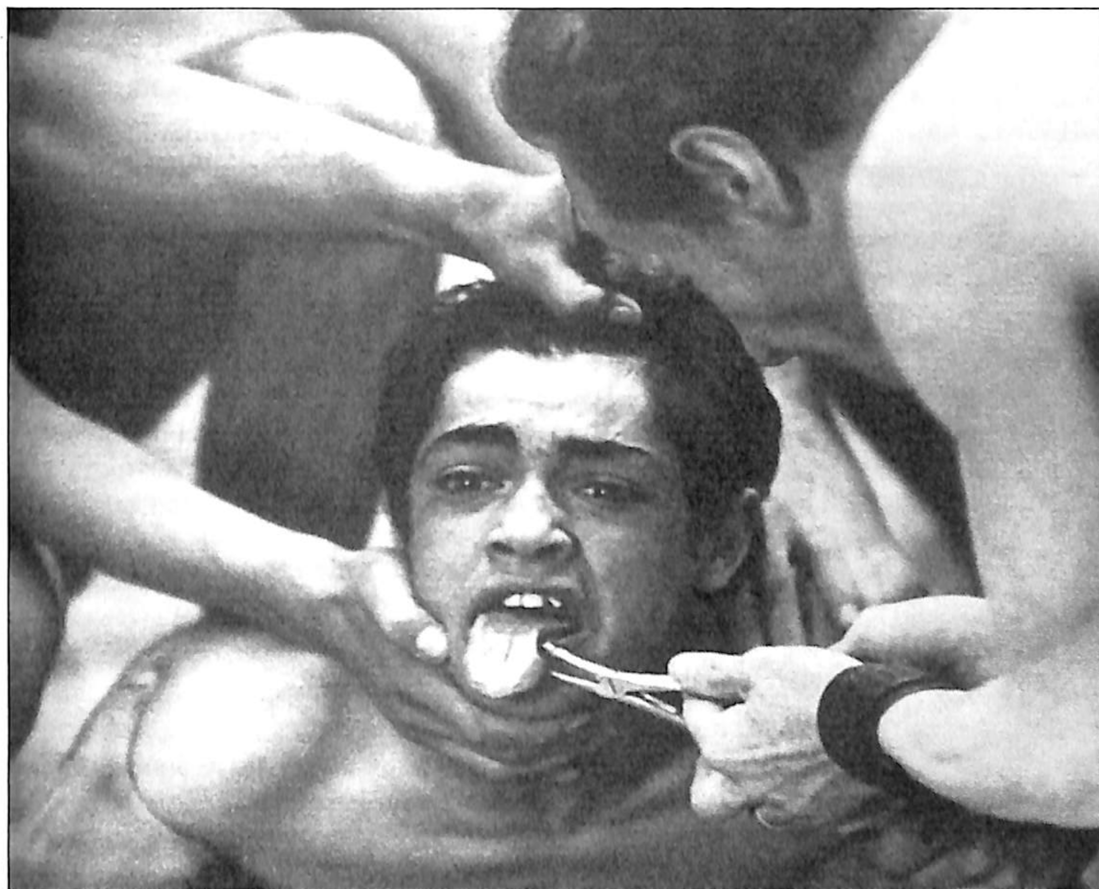
---

[359] Hal Foster (ed), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983; "Postmodernizam" (temat), *Republika* br. 10-12, Zagreb, 1985; Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992; Linda Hačion, *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996.

[360] Ričard Rorti, "Post-filozofska kultura", iz *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992, str. 93.

POETIKA: *RAD*

(Tumačenje i postavljanje poetike)



Pjer-Paolo Pazolini, *Salo ili 120 dana Sodome*, 1976.

Oko pojma 'poetika': književna poetika

Ime poetika[1] potiče od grčkog prideva *poietikós* koji znači: pesnički ili nešto što je povezano sa pesništvom. Pesništvo su Grci nazivali *poiesis* ili *poietiké tekhné*, što bi značilo pesničko umeće ili pesnička veština, a možda, preciznije, vrsta *rada* kojom se nešto postavlja u svet. Pesničko umeće/veština je na latinski prevođeno terminom *ars poetica*. Zamisao poetskog i poetike se pripisuje Platonovom mišljenju o stvaranju. Pisanje prve poetike se pripisuje grčkom filozofu Aristotelu. Delo *Poetika – nauka o pesničkom umeću*[2] (*Peri poietikés*) verovatno je napisana oko 350. godine p.n.e. Poetika je zamišljena kao učenje o pesništvu, danas možemo reći o književnosti, i kao takva je pretpostavila i obećavala protokole filozofskog i naučnog izučavanja pesničkog, književnog i u opštem smislu umetničkog dela. Na primer, prvi paragraf Aristotelove poetike nudi jedan takav nacrt protokola za izučavanje:

> Govorimo o samom pjesničkom umijeću i o njegovim vrstama, kakvo značenje svaka ima, i kako treba priče sastavljati, ako pjesma ima biti liepa, a i iz kolikih je i kakvih dijelova, a jednako i o ostalome, što pripada u isto istraživanje, pa počnimo prirodno najprije od onoga, što je prvo.[3]

Aristotelova *Poetika* je ubrzo nakon svog nastanka pala u zaborav, a obnove interesovanja za ovo delo započele su u renesansi sa objavljivanjem latinskog izdanja 1498. i grčkog izdanja 1508. Interesovanja za Aristotelovu *Poetiku* u renesansi nisu slučajna, već su – verovatno – vođena renesansnim obnovama referenci prema antičkim stvaralačkim praksama koje će biti prepoznate i nazvane umetnost (*ars*). Nemački pesnik i književni kritičar Lesing[4] je Aristotelovu *Poetiku* postavio kao kanon[5] izučavanja i stvaranja u dramskim umetnostima u XVIII veku. Istorija recepcija Aristotelove poetike se može pratiti kao istorija čitanja, tumačenja i zasnivanja nauke ili nauka o književnosti i nauke o dramskim umetnostima. Ta nauka jeste, pre svega, nauka o umetničkom književnom i dramskom delu, pa tek zatim i drugim aspektima umetnosti književnosti i umetnosti drame. Istorijski, kulturalni, psihološki, semiološki ili komunikacijski, etički i estetski aspekti umetnosti književnosti i umetnosti drame se ne posmatraju kao spoljašnji ili okružujući, tj. kontekstualni, aspekti umetnosti književnosti i drame, već kao aspekti koji su posledice književnog ili dramskog dela u onom smislu u kome je umetničko delo posledica čina ili prakse stvaranja. Poetika jeste uslov imanentnosti – istovremeno

---

[1] Zdenko Škreb, „Pojam poetika u povijesnom slijedu", iz Gojko Tešić (ed), *Poetika – Teorija i istorija pojma*, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2000, str. 191.

[2] Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću – Reprint*, Biblioteka, Zagreb, 1977. Reč je o reprintu knjige *Aristotelova poetika* u prevodu i s komentarima Martina Kuzmića, Zagreb, 1912.

[3] Aristotel (1977), #1, str. n.n.

[4] Gothold Efraim Lesing, „Hamburška dramaturgija", iz Vladimir Stamenković (ed), *Teorija drame XVIII i XIX vek*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985, str. 243-343.

[5] Maks Komerel, *Lesing i Aristotel – Studija o teoriji tragedije*, Dnevnik, Novi Sad, 1992.

i nastajanja i izučavanja umetničkog dela.

Po fenomenologu Romanu Ingardenu,[6] najbliža disciplina poetici jeste opšta filozofija umetnosti, pošto joj obezbeđuje opšte pojmove kao što su, na primer, 'umetnčko delo' i 'umetnička vrednost'. Opšta filozofija umetnosti omogućava poetici, takođe, da identifikuje i tumači probleme odnosa umetničkog dela i drugih *objekata* – kao što su autor ili primalac. Ingarden ukazuje i na ulogu filozofije kulture i estetike, odnosno, posebnih nauka u konstituisanju i razvoju poetike. Ali razlikovanje istorijskog i aktuelnog odnosa poetike sa estetikom i filozofijom umetnosti je od posebne važnosti. Poetika prethodi estetici u istorijskom i disciplinarnom smislu. Sa nastankom estetike kao samostalne filozofske discipline u XVIII veku, odigrava se ugradnja poetike u sistem estetičkog proučavanja *lepih objekata* ili umetničkih dela. Poetika se u tradicionalnom smislu može razumeti kao jedna od prethodnica estetike kao izvedene i protokolarno definisane filozofske discipline. U modernom smislu, poetika se razume kao konstituent ili instrument disciplina kao što su filozofska estetika i filozofija umetnosti. Poetika filozofiji i estetici nudi saznajno predočeni pojedinačni i posebni objekt o umetnosti za opšte mišljenje i posredovanje znanja u filozofiji. Pri tome, u moderno doba, posebno krajem XIX i u prvoj polovini XX veka, poetika ima višestruki odnos prema formacijama estetike i nauka o umetnostima, češće, nauke o književnosti. Prvo, poetika je konstituent estetike i filozofije umetnosti, zato što im omogućava pristup *nastajanju* i *postojanju* pojedinačnog umetničkog dela. Drugo, poetika je konstituent posebnih nauka o umetnostima, pre svega nauke o književnosti, ali i nauka o muzici, nauka o slikarstvu ili likovnim umetnostima, nauka o teatru, nauka o filmu itd. Poetika kao konstituent nauka o umetnostima se odvaja iz složenog odnosa opštih diskursa o umetnosti kao što su estetika i filozofija umetnosti, i omogućava projektovanje teorijskog *polja* za posebne i opšte nauke o umetnosti. Protokoli poetike se postavljaju izvan filozofije i opštosti filozofskog zastupanja kao uslova tumačenja umetnosti u područje autonomija umetnosti i, zatim, izvedene autonomije znanja o umetnosti. Poetičko znanje o umetnosti, zato, nije više filozofsko opšte znanje, već se identifikuje po protokolima čiju legitimnost obezbeđuju stvarne i fikcionalne konstitucije autonomije umetnosti kao područja stvaranja i mogućeg naučnog saznavanja umetničkog stvaranja i njegovih efekata, pre svega umetničkog dela. I, treće, poetika se izvodi na protokolima opšte teorije ili nauke o umetnosti. Poetika se, znači, ne identifikuje kao praksa unutar filozofije, ali ni kao specijalizovana nauka o umetnosti, već kao pokušaj 'trećeg puta', a to znači zasnivanja opšte teorije o stvaranju i opšte teorije o postojanju umetničkog dela. Poetika se time postavlja kao metajezička studija opšteg pojma umetnosti iz domena interesovanja i interesa koji nije filozofski! Drugim rečima, Ingardenova *Poetika* je nastala kao poetika književnosti. Ali on je imao za cilj da razvije dovoljno opštu protokolarnu platformu kojom će se posmatrati sa vanfilozofske, ali ne i antifilozofske, platforme opšti pojam umetničkog dela, umetničkog

[6] Roman Ingarden, „Poetika i njene pomoćne nauke", iz *Poetika – Teorija umetničke književnosti*, Autorsko izdanje, Beograd, 2000, str. 30-31.

stvaranja, umetnika i potencijalnog recipijenta umetnosti.

Pojam 'poetika'[7] je reinterpretiran i *recikliran* u poznoj strukturalističkoj teoriji književnosti. Reinterpretacija poetike je vodila ka postavljanju protokola o izdvajanju dela iz polja namernih ili nenamernih unosa značenja izvan dela, ali i ka utvrđivanju paradoksalnog odnosa *samog dela* i *dela* u opisu, tumačenju i interpretaciji. Na primer, Cvetan Todorov tumači poetiku uvođenjem i razradom koncepta 'tumačenje' (egzegeza, komentar, čitanje, analiza). Tumačenje se određuje težnjom da se naznači smisao proučavanog teksta:

> Ta težnja istovremeno određuje i ideal tumačenja – učiniti da sam tekst govori, što, drugim rečima, znači da je u pitanju vernost predmetu, vernost *drugom*, pa prema tome i povlačenje subjekta pred njim – i njegovu dramu, koja se sastoji u tome što ono nikada ne može da dosegne do *apsolutnog* smisla, teksta, nego samo do *jednog* njegovog smisla, koji zavisi od istorijskih i psiholoških slučajnosti. U tom idealu i u toj drami odigravaće se razne promene tokom čitave istorije tumačenja, koja se sama vremenski poklapa sa istorijom čovečanstva.[8]

Po Cvetanu Todorovu predmet poetike nije *samo književno*, već se iz poetike ispituju svojstva one osobene vrste diskursa koju predstavlja književni diskurs. Svako umetničko delo se posmatra kao ispoljavanje jedne mnogo opštije apstraktne strukture, čije je ono jedno moguće ostvarenje. Zato, poetika kao nauka nije zaokupljena postojećom književnošću, već mogućom književnošću ili, drugačije rečeno, onim apstraktnim svojstvom koje književnu činjenicu čini osobenom, tj. književnošću i, time, umetnošću. Filozofični karakter poetike, Todorov, određuje njenom težnjom ka opštosti:

> Nasuprot onome čemu teži tumačenje pojedinačno uzetih dela, poetika ne nastoji da im odredi smisao, nego teži saznavanju opštih zakona koji upravljaju stvaranjem svakog dela. Međutim, za razliku od onog što čine pomenute nauke (psihologija, sociologija itd) ona nastoji da te zakone otkrije u samoj književnosti. Prema tome, poetika predstavlja u isti mah 'apstraktan' i 'unutrašnji' pristup književnosti.[9]

Književna poetika jeste izvođenje protokola odnosa dva, u pojavnom smislu, srodna diskursa: diskursa književnosti i diskursa poetike.

Po Lubomiru Doležalu poetika[10] je saznajna delatnost koja sakuplja znanja o književnosti i uključuje ih u širi sistem znanja stečenog u humanističkim i društvenim naukama. Za poetiku, umetničko delo je objekt saznanja koje treba postaviti na taj način da se ono odnosi prema drugim znanjima humanističkih i društvenih nauka, odnosno filozofije i, uže, estetike. Ta posrednička uloga određuje poetiku kao teorijsku praksu 'između', u dijahronijskom i sinhronijskom smislu. Poetički odnos prema problemima književnosti u prošlosti nije ni sentimentalan ni istoricistički, već se iz-

---

[7] Vladimir Biti, „Poetika", iz Gojko Tešić (2000), str. 222-233.

[8] Cvetan Todorov, "Definicija poetike", iz *Poetika*, Filip Višnjić, Beograd, 1986, str. 8.

[9] Cvetan Todorov (1986), "Definicija poetike", str. 11.

[10] Lubomir Doležal, *Poetike Zapada – Poglavlje iz istraživačke tradicije*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

vodi da bi se savremeni problemi otkrili u prošlim *ekologijama*, tj. kontekstima koji okružuju književno delo. Pokazuje se da je poetika interdisciplinarno situirana između *istorije ideja* (filozofije) i *istorije nauka* o umetnosti da bi se one kroz njene protokole, procedure i efekte suočile. Pri tome:

> Istraživačku tradiciju poetike čine dve opšte pretpostavke, jedna ontološka, druga epistemološka: a) književnost je jezička umetnost stvorena u stvaralačkoj delatnosti *poiesisa*; b) poetika je saznajna delatnost kojom upravljaju opšti zahtevi naučnog istraživanja. Ovakva priroda poetike iskazana je u dve jezgrovite definicije, po smislu vrlo bliske, mada ih razdvajaju decenije: „Poetika je nauka koja se bavi poezijom kao umetnošću" (Žirmunskij, 1928) i „Poetika je sistemsko proučavanje književnosti kao književnosti" (Hrushovski, 1976).[11]

Po Doležalu, poetika se izvodi kao protokol traganja za imanentnim pojmom književnosti koji se ukazuje nezavisan od posebnih kulturalnih varijacija kojima prolaze, istovremeno, književna praksa i poetička praksa:

> Aktuelni delokrug poetike određen je, u izvesnoj meri, kulturnim kontekstom, intelektualnom klimom nekog istorijskog razdoblja, filozofskim, estetskim, naučnim itd. pretpostavkama. Međutim, poetika kao istraživačka tradicija ne sledi krivudav put kulturne promene. Ona zapravo neguje logički i epistemološki kontinuitet, neprestano preispitujući svoj pojmovni sistem i metodološka načela. Istorija poetike, kao i istorija bilo koje naučne discipline prvenstveno je istorija hipoteza, teorija, metoda opažanja i analize, nastanka nekog pojma i njegove promene itd. Razvoj poetike se ne može u potpunosti razumeti ukoliko se ne rekonstruiše ova 'imanentna' istorija.[12]

Rezultat ove rekonstrukcije jeste otkriće *poetskih vrsta*, pojmovnih i metodoloških sistema stvorenih da bi se rešila aktuelna pitanja istraživačke tradicije u različitim stadijumima njenog razvoja. Nastaju različite vrste poetika: teorijska, praktična, univerzalistička, partikularistička, oprimerujuća, analitička, normativna, deskriptivna, sinhronijska, istorijska, komparativna, retorska, lingvistička, semiotička itd. A izdvajaju se bitne poetičke teme:

1. predočavanje književnosti kao strukture (morfološki modeli poetike), tj. protokoli poetike omogućavaju da se književnost vidi kao strukturalni problem;
2. predočavanje odnosa između poetske umetnosti i 'sveta', pri tome se predočavanje tog odnosa tumačilo od antičkih modela *mimezisa*[13] do analitičke i logičke filozofije 'mogućih svetova'[14], ili kritičke teorije kulturalnog prika-

---

[11] Lubomir Doležal (1991), „Uvodne napomene", str. 12.
[12] Lubomir Doležal (1991), „Uvodne napomene", str. 13.
[13] Na primer, Danko Grlić, „Mimezis (Kratki historijski pregled)", iz *Estetika – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 33-39.
[14] Ruth Ronen, "Mogući svetovi u književnoj teoriji: igra interdisciplinarnosti", *Republika* br.4-6, Zagreb, 1994, str. 173-190.

zivanja[15] iz studija kulture;

3. pitanje stvaralaštva i stvaranja u dijapazonu od filozofskog ili teološkog pojma 'stvaranja' do konkretnih i pojedinih problema (protokola za činove, postupke, procedure, metode) stvaranja kao veštine pravljenja, proizvođenja, prikazivanja, izražavanja, konstruisanja, izvođenja itd.;
4. konačno, izučavanje odnosa između književnosti i jezika je određujuća tema *književne poetike* u svim njenim stadijumima.

Ono što se zapaža u različitim protokolima poetike je da se književna poetika ukazuje kao privilegovana *paradigma* za zasnivanje opšte poetike kao filozofije književnosti kao umetnosti i svakako posebnih poetika posebnih umetnosti. Prelazak sa protokola književnih poetika na hibridne protokole posebnih umetnosti je ono što postaje bitno za dalju raspravu.

Pitanja o pojedinačnim poetikama

Pojam 'poetike' je primenjiv na različite umetnosti: poetika muzike, kompozitorske poetike, izvođačke poetike, poetika teatra, rediteljske poetike, filmske poetike, poetike arhitekture, poetika slikarstva ili skulpture itd. Opšta zamisao poetike ili tumačenja pesničkog umeća iz Aristotelove *Poetike* je poslužila i za zasnivanje opštih nauka o umetnosti koje su izvođene iz izučavanja umetničkog dela i izučavanja protokola i procedura nastanka umetničkog dela u istorijskom ili apstraktnom estetičkom *prostoru*. Poetika se u najopštijem i modernom smislu može definisati kao teorija ili nauka o stvaranju i postojanju umetničkog dela. Pojam *poiesis* se razume usko kada označava pitanja o stvaranju i postojanju poezije ili pesme, ali se može postaviti i da označi *stvaranje* u najopštijem smislu. Na primer, Ernesto Grasi daje pažljivo istorijsko opravdanje za uspostavljanje otvorenog pojma *poetike*:

> Već i uobičajen prevod termina pojesis sa 'poezija, pesništvo' – koji se ogleda i u tradicionalnom tumačenju naslova Περι Ποιητιχζ kao o "Pesničkoj umetnosti" – nedovoljan je po našem mišljenju, da obuhvati celokupnu dimenziju Aristotelovog dela. Mada se danas sačuvani delovi odnose pre svega na pesničku umetnost, nema sumnje da Aristotel misli i na likovnu umetnost i muziku. U pasusu koji sledi kaže se: "Kao što mnogi stvaraju mimezu bojama i likovima ... a drugi glasom, tako se i u svim pomenutim umetnostima mimeza postiže pomoću ritma, govora i harmonije, bilo da ovi stoje svaki za sebe ili da su međusobno povezani. Περι Ποιητιχζ, dakle, očigledno ima mnogo širi opseg značenja nego što bi se zaključilo na osnovu prevođenja termina pojesis sa 'poezija'.[16]

[15] Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken, Miles Ogborn, „Communication and Representation", iz *Cultural Studies*, Peking University, Beijing, 2004, str. 43-91.
[16] Ernesto Grasi, „*Tehne* i *Pojesis*", iz *Teorija o lepom u antici*, SKZ, Beograd, 1974, str. 123-130.

Kod Grasija se 'pojezis' (*pojesis*) tumači kao *opšte stvaranje*. Koncept *tehne* je izveden kao poseban *poiesis* kojim se ostvaruje ili doseže razlog *(logos)* onoga što se stvara. *Tehne* je vrsta znanja, i iz znanja izvedenog umeća, a *poiesis* je ono što se danas naziva umetnošću u najopštijem smislu. Poetika je, zato, teorijski ili parateorijski protokol za analizu i razmatranje nastanka umetničkog dela, tj. postupaka zamišljanja, planiranja, realizacije i postojanja umetničkog dela. Poetika je teorijski protokol kada se formuliše i izvodi na konzistentan način u odnosu na postojeće poetike i teorije umetnosti sa predviđenim procedurama i očekivanim efektima. Poetika je *parateorijski* protokol kada se formuliše i izvodi na nekonzistentan način, a to znači ukazivanjem na intuitivne, anegdotske, biografske ili iskustvene narative o umetniku, nastanku dela, postojanju dela ili recepcijama dela. I, ako se poetika postavlja kao protokol za analizu nastanka i postojanja dela, ona se tada, najčešće, vidi i kao uslov čulne pojavnosti dela, a to znači estetske recepcije i estetičkog tumačenja umetničkog dela. Drugim rečima, protokoli poetike omogućavaju da se uspostavi protokolarni, gotovo konvencionalni kontinuum između stvaraoca, stvaranja dela, dela, recepcije dela i potencijalnih diskursa o umetničkom delu i izvedenom pojmu umetnosti iz umetničkog dela. Ako poetika jeste uslov takvog protokola obezbeđivanja kontinuuma 'umetnosti' u posebnom ili opštem smislu, tada se umetnost mora odrediti kao autonomno područje u odnosu na protokole teologije, politike, sociologije, psihologije, teorije seksualnosti ili studija kulture. Protokoli poetike određuju mogućnosti za onaj pretpostavljeni 'sam' i 'samodovoljan' svet umetnosti koji je zasnovan na funkcijama umetničkog dela kao idealnog i centriranog izvora umetničkog i umetnosti. Dok se protokoli drugih nauka i teorija o umetnosti, na primer psihologije i sociologije umetnosti, ukazuju kao bočne ili indirektne ili sekundarne ponude i postavke za utvrđeni idealitet izuzetnosti umetničkog dela koje nastaje po, pre svega, očekivanjima ili reinterpretacijama poetike. Poetika je zamišljena kao *prvi* i *pravi* uslov nauka o umetnostima time što protokolima, procedurama i efektima ukazuje da je pojam umetnosti konstituisan na deskriptivnim predočavanjima samog umetničkog dela.

Pretpostavljeni odnos poetike i nauka o umetnostima se znatno usložnjava pitanjem: da li je poetika uvek i samo diskurs izvan dela i o delu kojim se izvode protokoli za pravo i blisko tumačenje dela? ili je poetika 'ono' što je na neki način ugrađeno u umetničko delo ili ugrađeno u blisku okružujuću okolinu umetničkog dela kao konstitutivna interpretacija samog umetnika upućena umetničkom delu i umetnosti?

Prvi odgovor na ovo pitanje može biti negativan: poetika je uvek i samo spoljašnji, a to znači vanumetnički, protokol o procedurama nastanka i o postojanju umetničkog dela. Tada se poetika vidi kao neka vrsta metapristupa umetnosti koja otkriva ono što se desilo oko umetničkog dela i sa umetničkim delom, ali, pri tome, nije direktni *govor* koji proizlazi iz umetnosti i iz samog umetničkog stvaranja. Po tom stajalištu, umetničko delo nije nastalo iz prethodnog poznavanja protokola poetike kao uređenog i verbalizovanog znanja o stvaranju i postojanju umetničkog dela. Umetničko delo je nastalo iz tehničkog znanja, za koje se pretpostavlja da je čulno i iskustveno, a ne konceptualno znanje, te iz neočekivanog i nekontrolisanog 'događaja'

ili 'čuda' kojim se *rukotvorina* pretvara u izuzetno umetničko delo. Na primer, teoretičar modernističkog postimpresionizma, ekspresionizma i fovizma, Rodžer Fraj je za slikarstvo ove zamisli jasno i protokolarno odredio na nivou stvaranja dela:

> Sa novom indiferentnošću prema prikazivanju mi smo postali manje zainteresovani za sredstva i potpuno nezainteresovani za znanje.[17]

a kritičar visokog modernizma, takozvane postslikarske apstrakcije, Klement Grinberg ih je odredio na nivou recepcije dela:

> Umetnost je stvar striktno iskustva ne principa.[18]

Poetikom se tumači umetničko delo u onim aspektima koji su dostupni direktnoj čulnoj spoznaji dela ili zdravorazumskom rasuđivanju i poznavanju protokola, najčešće, oblikovnog stvaranja umetnosti. Poetikom se ulazi u analizu 'izgleda' umetničkog dela i njegovih protokola ne da bi se rešila *tajna* ili *čudo stvaranja* umetničkog dela, što se najčešće prepušta estetici i filozofiji umetnosti ili esejističkoj raspravi, već da bi se pokazala mogućnost razumevanja i predočavanja, odnosno, zastupanja protokola o formalnim oblikovnim mogućnostima stvaranja dela i formalnog postojanja dela kao 'čulne pojave'. Poetika rezultira potencijalnim pravilima na kojima se može zasnovati poduka o stvaranju umetničkog dela i postavljanja umetničkog dela u čulni svet. I, zato je dominantni modernistički[19] pristup onaj u kome se postavljaju protokoli da su poetički aspekti, formulacije i teoretizacije posledica *čudesnog* i *nedokučivog* stvaranja umetničkog dela i njegove umetničke i estetske recepcije. Odnosno, pretpostavlja se da umetničko delo kao izuzetni stvaralački produkt uvek prethodi poetičkim i iz njih izvedenim naučnim i teorijskim formulacijama o umetnosti. Umetnost se, tada, vidi kao *čudesni* događaj sličan događaju prirode. Na primer, američki slikar apstraktnog ekspresionizma i akcionog slikarstva Džekson Polok pisao je o sebi kao o umetniku koji silovito i nekontrolisano stvara unutar slikarstva kao što *priroda stvara*:

> Kada sam u svojoj slici, nisam svestan toga što radim. Tek posle nekog vremena upoznavanja vidim sa čime sam imao posla. Ne bojim se da pravim izmene, uništim slike itd, pošto slika ima svoj život. Pokušavam da joj dozvolim da se pojavi. Jedino kada gubim kontakt sa slikom dolazi do promašaja. U svakom drugom slučaju nastaje čista harmonija, lako davanje i uzimanje, i slika nastaje uspešno.[20]

A, filozof Vladimir Jankelevič je o muzici pisao kao o *čaroliji* koja izmiče upoznavanju 'stvaralačkog' u ime fascinacije trenutačnošću i prolaznošću estetskog događaja:

> Muzika je jedna čarolija: sačinjena ni od čega, ne potičući ni iz čega, ona možda čak i ne predstavlja ništa – barem za čoveka koji očekuje da će nešto naći, ili da će nešto opipati. Poput mehurića od sapuna koji,

---

[17] Roger Fry, „Art and Life", iz *Vision and Design*, Chatto&Windus, London, 1920, str. 1-15.

[18] Clement Greenberg, „Abstract, Representational and so forth", iz *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961, 133.

[19] Charles Harrison, „Modernism in two voices", u „A Kind of Context", iz *Essays on Art & Language*, Basil Blackwell, Oxford UK, 1991, str. 4-5.

[20] Jackson Pollock, "My Painting" (1947-48), iz Pepe Karmel (ed), *Jackson Pollock – Interviews, Articles, and Reviews*, The Museuum of Modern Art, New York, 1999, str. 18.

prelivajući se u duginim bojama, treperi i blista nekoliko sekundi na suncu, ona prska čim se dotakne; ona postoji samo u veoma nepouzdanom i kratkotrajnom oduševljenju koje se javlja u pogodnom času. Nepostojana, gotovo nepostojeća muziko![21]

Zato se poetikom ne bave ni stvaralac-umetnik ni esteta-uživalac koji su u polju neuhvatljivosti *čuda* i *izuzetnosti* muzičkog dela. Poetikom se, naprotiv, bavi naučnik koji umetničkom delu pristupa kao *objektu* koji se može analizirati i proučavati nezavisno od intencija i upisa stvaraoca ili estete-uživaoca. Poetika je nauka o umetničkom delu i njegovoj bitnoj objektivnosti. Pozicija poetičkog-objektivizma se, na primer, može naći kod brojnih muzičara koji su tragali za onim određujućim i čvrstim uporištem za konstituisanje diskursa o muzici kao umetnosti izvan same muzike[22]. Na primer, kompozitor i pijanista Feruću Buzoni je u *duhu* evropskog muzičkog neoklasicizma dvadesetih godina XX veka, oslanjajući se na neoplatonistički univerzalizam i objektivizam[23], tvrdio da će umetnost uvek biti stara i nova u isto vreme. To znači da je 'umetničko/muzičko delo' izvan istorije, da je ono samo i autonomno u odnosu na uslove pojavljivanja, tj. da je transistorijsko/transgeografsko i objektivno u prisutnosti tu i tada. Buzoni o muzici govori kao *jednorodnoj* ili o tome da je muzika u sebi i za sebe, da nije ništa više od toga da je muzika, odnosno, da se ona ne razdvaja u klase ili vrste[24]. Muzika je umetnost koja se da spolja analizirati i izučavati nezavisno od htenja i želja istorijskog/geografskog subjekta stvaranja ili recepcije.

Drugi odgovor na ovo pitanje može biti pozitivan: poetika je unutrašnji ili imanentni, a to znači ka umetnosti orijentisan protokol o procedurama nastanka umetničkog dela i o postojanju umetničkog dela. Ovim protokolom se eksplicitno ili implicitno služi umetnik koji stvara umetničko delo. Filozof Ričard Volhajm[25] je ukazao da je zajedničko svim različitim i neuporedivim umetničkim delima intencionalnost. Volhajm je ukazao da svako umetničko delo jeste kao ljudski proizvod nastalo iz nekih namera koje se daju konceptualno i verbalno predočiti. Svako umetničko delo je, tada, poetički određeno jer je intencionalno načinjeno. Poetika se identifikuje kao nešto što je konstitutivno za umetničko delo. *Ona* prethodi delu ili se uspostavlja nastankom dela. Poetika je ono što gledalac/slušalac/čitalac otkriva u delu kao koncept i, na kraju, umetničko delo prepoznaje, doživljava ili razumeva posredstvom poetike kao *vektor* koji usmerava percepciju, doživljaj ili recepciju umetničkog dela. *Ona* se postavlja za konstitutivni i funkcionalni protokol nastajanja, postojanja i recepcije

---

[21] Vladimir Jankelevič, "Mudrost i muzika", u "Bezizražajno *Espressivo*", iz *Muzika i neizrecivo*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1987, str. 135.

[22] Edward Lippman, „Conceptions of Objectivity", u „The Twentieth Century", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, str. 393-436.

[23] Uporediti sa Ivan Focht, „Muzika kao dah sa drugih planeta – Ferruccio Busoni", iz *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, str. 73-87.

[24] Ferruccio Busoni, "Young Classicism", iz *The Essence of Music and Other Papers*, Dover Publications, New York, 1965, str. 21.

[25] Richard Wollheim, „The Work of Art as Object", iz *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1974, str. 112-113.

umetničkog dela. Ako je tako, tada se postavlja pitanje kakav je taj konstitutivni odnos umetničkog dela i posebne poetike tog umetničkog dela?, odnosno, na koji način poetika postoji u umetničkom delu?, a to pokreće i pitanje o odnosu 'čulnog' i 'konceptualnog' u umetničkom delu?! Umetničko delo se ne pretpostavlja i postavlja kao *autonomni objekt* (predmet, situacija, događaj) koji je odvojen od specifične geografske i istorijske kulture u kojoj se stvara, pokazuje i prima, tj. u kojoj ulazi u proces razmene, recepcije i potrošnje umetnosti i kulture. Umetničko delo postoji, i to je ontološka konstrukcija, samo i jedino kao deo društvenih praksi, a u užem smislu autonomnih umetničkih praksi. Time se ukazuje da je umetničko delo povezano sa odnosima društvenih i diskurzivnih praksi u kojima se ono pojavljuje kao čulno dostupno. Ali, time što je čulno dostupno ne znači da su diskurzivni aspekti isključeni iz njega ili iz njegove okoline ili njegovih umetničkih, estetskih, kulturalnih ili društvenih pojavnosti, funkcija ili potencijalnosti. Naprotiv, to znači da diskurzivno i čulno čine nekakav pojavno-diskurzivni *plan* nastajanja i postojanja umetničkog dela u konkretnom geografskom ili istorijskom društvu. Zato, umetničko delo nije samo ono što se pojavljuje pred čulima, već i znanje istorije umetnosti, teorije kulture, društvenih običaja, navika ili modela identifikacije.[26] Artur Danto je protokol odnosa dela i direktnih i indirektnih interpretacija koje ga okružuju i situiraju[27] u svet umetnosti razradio u eseju "The Appreciation and Interpretation of Works of Art"[28]. Ukazao je na polaznu tezu:

> Moje stanovište, filozofski gledano, jeste da interpretacije konstituišu umetnička dela, tako da nemate, kao što je nekada bilo, umetničko delo sa jedne strane i interpretaciju sa druge.[29]

Poenta Dantoovog filozofskog identifikovanja odnosa interpretacije i umetničkog dela ukazuje da sasvim različiti ili sasvim slični objekti postaju znatno drugačija umetnička dela pod dejstvom raznolikih i drugačijih interpretacija. Te on o interpretacijama razmišlja kao o funkcijama koje transformišu materijalne objekte u umetnička dela. Interpretacija je, metaforično govoreći, *poluga* uz pomoć koje se objekt uzdiže iz stvarnog sveta u svet umetnosti gde biva *zaodeven* u često neočekivano *ruho*. Samo u odnosu prema interpretaciji materijalni objekt jeste umetničko delo. Ako se Dantoova teza o konstitutivnoj ulozi interpretacije u određenju umetničkog dela ozbiljno uzme u obzir, tada se može postaviti teza da je interpretativni zahvat koji izvodi umetnik ugrađen u proceduru stvaranja dela i njegovog uvođenja u svet gde ono biva prihvaćeno za umetničko delo. Stvaranje umetničkog dela i uvođenje tog dela u svet umetnosti i kulturu nisu bili često ista procedura. Poistovećivanje protokola stvaranja sa protokolom uvođenja u svet umetnosti i kulturu je stvar modernog doba, rezultat je složenog procesa koji se odigrava od renesanse do doba prosvećenosti kada se konstituiše autonomni pojam umetničkog dela: umetnosti kao umetnosti. Za

---

[26] Arthur C. Danto, "The Artworld" (1964), iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 162.
[27] Arthur C. Danto, "The Artworld", iz Joseph Margolis (1987), str. 164.
[28] Arthur C. Danto (1986), "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", str. 23-46.
[29] Arthur C. Danto (1986), "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", str. 23.

> prelivajući se u duginim bojama, treperi i blista nekoliko sekundi na suncu, ona prska čim se dotakne; ona postoji samo u veoma nepouzdanom i kratkotrajnom oduševljenju koje se javlja u pogodnom času.
> Nepostojana, gotovo nepostojeća muziko![21]

Zato se poetikom ne bave ni stvaralac-umetnik ni esteta-uživalac koji su u polju neuhvatljivosti *čuda* i *izuzetnosti* muzičkog dela. Poetikom se, naprotiv, bavi naučnik koji umetničkom delu pristupa kao *objektu* koji se može analizirati i proučavati nezavisno od intencija i upisa stvaraoca ili estete-uživaoca. Poetika je nauka o umetničkom delu i njegovoj bitnoj objektivnosti. Pozicija poetičkog-objektivizma se, na primer, može naći kod brojnih muzičara koji su tragali za onim određujućim i čvrstim uporištem za konstituisanje diskursa o muzici kao umetnosti izvan same muzike[22]. Na primer, kompozitor i pijanista Feruću Buzoni je u *duhu* evropskog muzičkog neoklasicizma dvadesetih godina XX veka, oslanjajući se na neoplatonistički univerzalizam i objektivizam[23], tvrdio da će umetnost uvek biti stara i nova u isto vreme. To znači da je 'umetničko/muzičko delo' izvan istorije, da je ono samo i autonomno u odnosu na uslove pojavljivanja, tj. da je transistorijsko/transgeografsko i objektivno u prisutnosti tu i tada. Buzoni o muzici govori kao *jednorodnoj* ili o tome da je muzika u sebi i za sebe, da nije ništa više od toga da je muzika, odnosno, da se ona ne razdvaja u klase ili vrste[24]. Muzika je umetnost koja se da spolja analizirati i izučavati nezavisno od htenja i želja istorijskog/geografskog subjekta stvaranja ili recepcije.

Drugi odgovor na ovo pitanje može biti pozitivan: poetika je unutrašnji ili imanentni, a to znači ka umetnosti orijentisan protokol o procedurama nastanka umetničkog dela i o postojanju umetničkog dela. Ovim protokolom se eksplicitno ili implicitno služi umetnik koji stvara umetničko delo. Filozof Ričard Volhajm[25] je ukazao da je zajedničko svim različitim i neuporedivim umetničkim delima intencionalnost. Volhajm je ukazao da svako umetničko delo jeste kao ljudski proizvod nastalo iz nekih namera koje se daju konceptualno i verbalno predočiti. Svako umetničko delo je, tada, poetički određeno jer je intencionalno načinjeno. Poetika se identifikuje kao nešto što je konstitutivno za umetničko delo. *Ona* prethodi delu ili se uspostavlja nastankom dela. Poetika je ono što gledalac/slušalac/čitalac otkriva u delu kao koncept i, na kraju, umetničko delo prepoznaje, doživljava ili razumeva posredstvom poetike kao *vektor* koji usmerava percepciju, doživljaj ili recepciju umetničkog dela. *Ona* se postavlja za konstitutivni i funkcionalni protokol nastajanja, postojanja i recepcije

---

[21] Vladimir Jankelevič, "Mudrost i muzika", u "Bezizražajno *Espressivo*", iz *Muzika i neizrecivo*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1987, str. 135.

[22] Edward Lippman, „Conceptions of Objectivity", u „The Twentieth Century", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, str. 393-436.

[23] Uporediti sa Ivan Focht, „Muzika kao dah sa drugih planeta – Ferruccio Busoni", iz *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd, 1980, str. 73-87.

[24] Ferruccio Busoni, "Young Classicism", iz *The Essence of Music and Other Papers*, Dover Publications, New York, 1965, str. 21.

[25] Richard Wollheim, „The Work of Art as Object", iz *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1974, str. 112-113.

umetničkog dela. Ako je tako, tada se postavlja pitanje kakav je taj konstitutivni odnos umetničkog dela i posebne poetike tog umetničkog dela?, odnosno, na koji način poetika postoji u umetničkom delu?, a to pokreće i pitanje o odnosu 'čulnog' i 'konceptualnog' u umetničkom delu?! Umetničko delo se ne pretpostavlja i postavlja kao *autonomni objekt* (predmet, situacija, događaj) koji je odvojen od specifične geografske i istorijske kulture u kojoj se stvara, pokazuje i prima, tj. u kojoj ulazi u proces razmene, recepcije i potrošnje umetnosti i kulture. Umetničko delo postoji, i to je ontološka konstrukcija, samo i jedino kao deo društvenih praksi, a u užem smislu autonomnih umetničkih praksi. Time se ukazuje da je umetničko delo povezano sa odnosima društvenih i diskurzivnih praksi u kojima se ono pojavljuje kao čulno dostupno. Ali, time što je čulno dostupno ne znači da su diskurzivni aspekti isključeni iz njega ili iz njegove okoline ili njegovih umetničkih, estetskih, kulturalnih ili društvenih pojavnosti, funkcija ili potencijalnosti. Naprotiv, to znači da diskurzivno i čulno čine nekakav pojavno-diskurzivni *plan* nastajanja i postojanja umetničkog dela u konkretnom geografskom ili istorijskom društvu. Zato, umetničko delo nije samo ono što se pojavljuje pred čulima, već i znanje istorije umetnosti, teorije kulture, društvenih običaja, navika ili modela identifikacije.[26] Artur Danto je protokol odnosa dela i direktnih i indirektnih interpretacija koje ga okružuju i situiraju[27] u svet umetnosti razradio u eseju "The Appreciation and Interpretation of Works of Art"[28]. Ukazao je na polaznu tezu:

> Moje stanovište, filozofski gledano, jeste da interpretacije konstituišu umetnička dela, tako da nemate, kao što je nekada bilo, umetničko delo sa jedne strane i interpretaciju sa druge.[29]

Poenta Dantoovog filozofskog identifikovanja odnosa interpretacije i umetničkog dela ukazuje da sasvim različiti ili sasvim slični objekti postaju znatno drugačija umetnička dela pod dejstvom raznolikih i drugačijih interpretacija. Te on o interpretacijama razmišlja kao o funkcijama koje transformišu materijalne objekte u umetnička dela. Interpretacija je, metaforično govoreći, *poluga* uz pomoć koje se objekt uzdiže iz stvarnog sveta u svet umetnosti gde biva *zaodeven* u često neočekivano *ruho*. Samo u odnosu prema interpretaciji materijalni objekt jeste umetničko delo. Ako se Dantoova teza o konstitutivnoj ulozi interpretacije u određenju umetničkog dela ozbiljno uzme u obzir, tada se može postaviti teza da je interpretativni zahvat koji izvodi umetnik ugrađen u proceduru stvaranja dela i njegovog uvođenja u svet gde ono biva prihvaćeno za umetničko delo. Stvaranje umetničkog dela i uvođenje tog dela u svet umetnosti i kulturu nisu bili često ista procedura. Poistovećivanje protokola stvaranja sa protokolom uvođenja u svet umetnosti i kulturu je stvar modernog doba, rezultat je složenog procesa koji se odigrava od renesanse do doba prosvećenosti kada se konstituiše autonomni pojam umetničkog dela: umetnosti kao umetnosti. Za

[26] Arthur C. Danto, "The Artworld" (1964), iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (3. izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 162.
[27] Arthur C. Danto, "The Artworld", iz Joseph Margolis (1987), str. 164.
[28] Arthur C. Danto (1986), "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", str. 23-46.
[29] Arthur C. Danto (1986), "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", str. 23.

dela prošlosti procedura interpretacije kulturalnog dela kao umetničkog dela je retrospektivno uvođenje u moderni pojam umetnosti. S druge strane, postavlja se i pitanje da li same procedure stvaranja dela imaju interpretativni karakter. Po Dantou to jeste očigledno za dela koja su postala 'umetnost' interpretativnom odlukom umetnika da se objekti, situacije i događaji svakodnevice proglase i postave za umetnička dela, na primer, kako je to činio Marsel Dišan sa *ready madeima*: pisoar kao umetničko delo (*Fontana*, 1917). Ali, da li se pitanje interpretacije može primeniti na tehnike ustanovljene u tradiciji moderne umetnosti: da li je jedna slika interpretirana načinom na koji je slikana ili jedna muzička kompozicija interpretirana načinom na koji je muzičko delo komponovano ili orkestrirano? Ako se prihvati teza, izrečena sasvim izvan umetnosti u području teorijske psihoanalize[30], da se tehnika ne može shvatiti, pa prema tome ni ispravno primeniti, ako se ne poznaju pojmovi na kojima se zasniva, tada se može postaviti i pretpostavka da je svako stvaranje, tj. primena određene umetničke tehnike, interpretacija koja se može otkriti u delu, sa samim delom ili složenim odnosima dela sa diskursima kulture koja ga okružuje i čini mogućim i prihvatljivim kao umetničko delo. Na osnovu rečenog se može postaviti protokol o poetičkom kao konstitutivnom u odnosu na stvaranje i postojanje umetničkog dela. Poetičko se ne identifikuje kao filozofija, nauka ili teorija o postojanju umetničkog dela, već kao diskurzivna mreža koja povezuje ili omogućava prepoznatljivi i javni odnos autora, dela i sveta umetnosti. Takvo poetičko ne mora biti verbalizovano, ali se mora pokazati i učiniti javnim protokolom, a to znači, mora se dovesti do koncepta. Konceptom se naziva predočiva zamisao umetničkog dela. Poetičko se pojavljuje sa samim delom ili odnosima dela i kritičkih tumačenja koja čine mogućim da se delo pojavi kao umetničko delo u svetu umetnosti. Prevođenje 'poetičkog', koje je oko umetničkog dela, u verbalni diskurs *spoljašnje poetike*, nauke o umetnosti ili teorije umetnosti, naknadna je operacija kojom se otkrivaju putevi nastanka dela i njegovog postojanja kao umetničkog dela u svetu umetnosti, kulturi i društvu. Modernistički kompozitor Igor Stravinski je izveo *Poetiku*[31], za razliku od kompozitora Arnolda Šenberga koji je težio *naučnom diskursu*[32], kao retrospektivno konceptualizovanje i verbalizovanje, tj. metaforizaciju, sopstvenih iskustvenih protokola stvaranja dela. Njegova poetika je autopoetika. Autopoetkom se naziva protokol i procedura autorefleksivne analize i rasprave koju umetnik razvija o svom stvaralaštvu i koja može biti formulisana kao privatni govor (prepiska, dnevnici, intervjui), objave (manifesti, *statementi*), pedagoške rasprave (podučavanja koje umetnik razvija iz svog stvaralaštva, traktati i praktikumi), esej (protoknjiževna lična ili spekulativna razmatranja umetnosti) ili teorijski spis

---

[30] Misli se na slavni Lakanov stav o 'psihoanalitičkoj tehnici' koji se prenosi na opšti pojam tehnike pa i tehnike stvaranja u umetnosti. Videti. Žak Lakan, „Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi", iz *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 26.

[31] Igor Stavinsky, „Poetics of Music (1939-40.)", iz Edward A. Lippman (ed), *Musical Aesthetics: A Historical Reader – Volume III – The Twentieth Century*, Pendragon Press, Stuyvesant i New York, 1986, str. 153-166; Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Beograd, 'Vuk Karadžić', 1966.

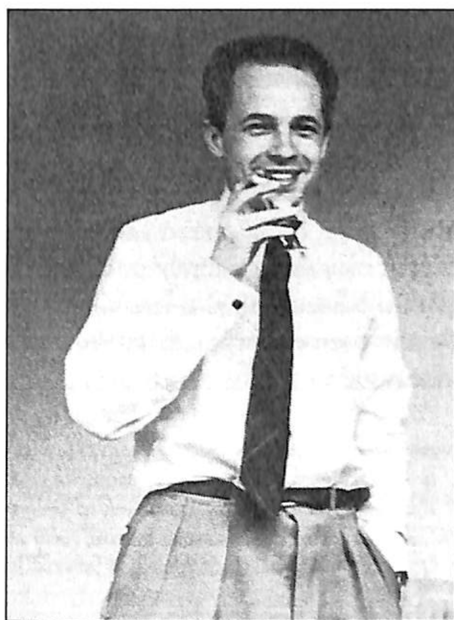
[32] Arnold Schöenberg, *Style and Idea. Selected Writings*, Faber, London, 1975; Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*,. Nolit, Beograd, 1968.



Igor Stravinski, 1963.



Arnold Šenberg, 1926.



Pjer Bulez, 50e.

(metajezičke analize i rasprave koncepta, prirode i sveta umetnosti). Stravinski postavlja autopoetiku kao neku vrstu introspektivnog ili ispovednog govora kojim sebe i slušaoca/čitaoca, odnosno, slušateljku/čitateljku, suočava s naporom da se imanentno muzička i vanmuzička problematika njegovog sopstvenog rada verbalno predoči i saopšti sebi i drugom. On je, na primer, pisao:

> ...ni za koga od vas nije tajna da poetika, u pravom smislu reči, označava proučavanje dela koje treba stvoriti. Glagol *poiein*, iz koga ona potiče, označava upravo pravljenje. Poetika antičkih filozofa nije obuhvatala lirske rasprave o prirodnom talentu i suštini lepote. Za njih je jedna jedina reč *techné* ujedinjavala lepe i korisne umetnosti, i primenjivala se na poznavanje i proučavanje pouzdanih i određenih pravila zanata. Upravo stoga Aristotelova *Poetika* stalno naglašava ideje ličnog rada, rasporeda i strukture.
>
> Ja posebno želim da vam govorim o poetici muzike, to jest o *pravljenju* u oblasti muzike. Dosta je da kažem da muziku nećemo uzeti kao izvor za prijatna maštanja. Suviše osećam sopstvenu odgovornost, a da ne bih ozbiljno shvatio svoj zadatak.[33]

Taj čin je izveden kao procedura traženja *odgovornih metafora* kojima će se izgraditi retrospektivni protokol njegovog kompozitorskog stvaralaštva, a što znači da će se preko njegovog dela pokazati diskurzivna mreža koja treba da na nivou verbalnog znanja pokaže šta je on kao stvaralac načinio. Stravinski je 'poetiku' video kao govor o *stvaranju umetnosti*, tj. o *stvaranju muzike*. Poetika je, pri tome, ograničena sa koordinatama: 'umetnikom', 'tehnikom' (zanatom) i *odgovornošću prema muzici*, tj. umetnosti. Pjer Bulez, nasuprot Stravinskom koji gradi opštu *odgovornu metaforu* kompozitorskog rada, uspostavlja poetički diskurs kao blisko i iscrpno analitičko i konceptualno čitanje i prikazivanje muzičkih kompozicija. Bulez kao avangardni kompozitor pokazuje da je on sam prvi i pravi analitičar koji otkriva poetičke protokole na različitim nivoima stvaranja. Njegove rasprave[34] objedinjuju tri poetička aspekta: polazne namere kompozitora, analitičko predočavanje komponovanog dela i konceptualno formulisane intencije i ciljeve. Muzičko delo je *bliski objekt* slušanja i čitanja, odnosno izvođenja, kojim se otkrivaju mogućnosti i dosezi muzičkog eksperimentalnog stvaranja.[35] Otkrivanje je proceduralno postavljeno na sličan način kao u formalnim i teorijsko-eksperimentalnim laboratorijskim naukama, a to znači kao konstruisanje modela i njihovo 'testiranje' prema pretpostavljenim kriterijumima. Suočavaju se 'otkriće' i 'rutina', odnosno, 'razaranje' i 'stvaranje', odnosno, 'samorazumljivost' i zahtevi za 'tumačenjem' itd.[36]

---

[33] Igor Stravinski (1966), „Šta je muzička poetika", str. 10-11.
[34] Pierre Boulez, „The System Exposed (*Polyphonie X* i *Strukture za dva klavira*)", „*Sonate, que me veux-tu*", „Constructing and Improvisation", „*Pli selon Pli*" itd., iz Jean-Jacques Nattiez (ed), *Pierrre Boulez – Orientations – Collected Writings*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1986, str.129-142, 143-154, 155-173, 174-176.
[35] Jean-Jacques Nattiez, „On Reading Boulez", iz Jean-Jacques Nattiez (1986), str. 11-28.
[36] Pierre Boulez, „The Composer as Critic" (1954), iz Jean-Jacques Nattiez (1986), str. 106-112.

Javlja se još jedno pitanje: *da li je poetika ono iz čega delo proizlazi*? ili je poetika mreža metafora, tj. naknadni protokol kojim se verbalizuje ono što je u određenosti *intuitivno* i *empirijsko*? Odgovore na ovo pitanje je, na primeru razlikovanja paradigmi *borbi* u svetu umetnosti visokog modernizma pedesetih i ranih šezdesetih godina XX veka, razradio engleski istoričar umetnosti Čarls Harison. On je modernističku kulturu nakon drugog svetskog rata video kao kulturu dijalektike dva glasa: (i) dominantnog glasa grinbergovskog autonomnog i nediskurzivnog modernizma, i (ii) sekundarnog alternativnog kritičkog glasa. Prvi glas govori o umetnosti, pre svega, apstraktnog ekspresionizma, koja se temelji na prećutnim uverenjima, direktnim značenjima, izdiferenciranom i jakom subjektu, autonomiji umetnosti u odnosu na *teoriju ideja* i *ideologiju*, odnosno, na stavu da umetnički stvaralački čin uvek prethodi diskurzivnom činu kritike, istorije i teorije umetnosti. Drugi glas govori o umetnosti, pre svega, neodadi, minimalizmu i konceptualnoj umetnosti, koja se temelji na uverenjima da je prva dominantna linija mistifikatorska, da su uverenja javne konvencije u vezi sa svetom umetnosti i kulturom, da su značenja složeni kulturalni produkti, da je subjekt deo kulture i pripadnik konteksta javnih jezičkih pravila sa izdiferenciranom istorijom, da umetnost ima autonomiju, ali da ona nije apsolutna, već da je pre u intertekstualnim odnosima sa *teorijom ideja* i *politikom*, odnosno, da su diskurzivni i interpretativni aspekti konstitutivni elementi umetnosti i da ne slede nakon stvaralačkog čina, već da su deo proceduralnosti produkcije umetnosti.[37] Ako se prihvati protokol drugog kritičkog glasa modernizma, tada se poetika ne identifikuje kao ono što proizlazi iz dela i kroz verbalizaciju postaje tumačenje nastanka i postojanja dela, već se poetika identifikuje kao složena mreža žargona, diskursa, teorija, znanja, verovanja, pretpostavki ili stavova koji prethode delu i koji se izvođenjem umetničkog dela dovode do 'objekta' koji je vidljiv kao 'delo' i kao uzorak oprimerenja prethodećih diskursa. U tom smislu, postavljena i izvedena poetička teoretizacija umetnosti, za drugi glas, postaje neka vrsta kritičke teorije koja indeksira i mapira[38] odnose diskursa koji prethode delu. Takođe, indeksira i mapira diskurse koji se pojavljuju realizacijom dela i koji se odnose sa delom naknadnim zastupanjima, tumačenjima ili interpretiranjima dela. To znači da se indeksiranjem i mapiranjem ukazuje na bitni kritički obrt od tumačenja stvaranja umetnosti kao idealnog i autonomnog čina ka tumačenju stvaranja kao materijalne društvene i kulturalne prakse. Kritičko pozicioniranje poetičkog diskursa kao *izvora* ili, češće, kao diskurzivne *rešetke* kroz koju se propuštaju procedure izvođenja dela, ukazuje na 'otuđenost' umetnika od romantičarskog autentičnog stvaraoca iz koga delo izvire i rasipa se po svetu. Ukazuje se da je za umetnika umetničko delo *kritički instrument*, a ne autonomni i bezinteresni *estetski proizvod*.

Na primer, Pjer Pazolini[39] je film *Salò - 120 dana Sodome* (*Salò – o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) snimio na osnovu slobodne filmske interpretacije dela Markiza

---

[37] Charles Harrison, "Kind of Context", u "Modernism in two Voices", iz *Essays on Art&Language, Blackwell, Oxford, 1991, str. 2-6.*

[38] Charles Harrison, "Mapping and Filing", *iz The New Art, Hayward Gallery, London, 1972, str. 14-16.*

[39] Giuseppe Zigaina, *Pasolini i smrt – Mit, alkemija i semantika 'blistajućeg ništavila'*, GZH, Zagreb, 1990.

de Sada *120 dana Sodome.*[40] Na početku filma sa uvodnim špicama se navode naslovi spisa pisaca, teoretičara ili filozofa koji su važni za ovo njegovo delo: Rolan Bart (*Sade, Fourier, Loyola*[41]), Moris Blanšo (*Lautrémont et Sade*), Simon de Bovoar (*Faut-il brûler Sade*), Pjer Klosovski (*Sade mon prochain le philosope scélérat*) i Filip Solers (*L'écriture et l'experience des limites*). Gest imenovanja književnih, teorijskih i filozofskih referenci nije uobičajen za bioskopski igrani film. Reditelj je teorijskim indeksacijama ukazao na svoju poetiku, na kritičko interesovanje za de Sadovo delo i njegove anticipacije *totalitarizama* kako su protumačene kod francuskih pisaca, teoretičara i filozofa posle egzistencijalizma. Ponuđen je intelektualni proteorijski *ključ* za čitanje i dešifrovanje ovog filma, odnosno, ponuđena je diskurzivna *atmosfere teorije* za filmski narativ. Pozivanje na *teoriju* o seksualnoj transgresivnosti je vođeno traženjem 'legitimnosti' za snimanje i prikazivanje jednog od najbrutalnijih filmova poznog modernizma. Poetička prizivanja su, za Pazolinija, bila taktičko pozicioniranje unutar evropskog *javnog mnjena* i intelektualnih izjašnjavanja na kraju poznog modernizma u trenucima kada je kritički i subverzivni diskurs manjinskih intelektualnih zajednica prodirao u masovnu medijsku kulturu.

Drugačiji primer funkcije poetike je program koji su ponudili danski filmski reditelji Lars fon Trir, Tomas Vinterberg, Soren Krag-Jakobsen 1995.[42] Manifest ili skup pravila redateljskog delovanja *Obećanje nevinosti* su potpisali fon Trir i Vinterberg. Pravila su bila poetičke i političke *dogme* kojima je definisana kritička filmska praksu izvan i naspram visokobudžetnog studijskog i žanrovskog bioskopskog filma. Deset tačaka koje su proklamovali ovako glase: (1) snimanje se odigrava na konkretnoj lokaciji, (2) slika i zvuk se ne snimaju odvojeno, (3) kamera je nošena u ruci, (4) film mora biti u boji, bez dodatnog osvjetljenja, (5) optički rad i filteri su zabranjeni, (6) film ne sme sadržavati površne akcije (na primjer, ubistva, trgovinu oružjem), (7) vremensko i geografsko otuđenje je zabranjeno, tj. film se odigrava ovde i sada, (8) žanrovski film je neprihvatljiv, (9) filmski format mora biti 35 mm, i (10) redatelj ne sme biti podržavan. Naznačeni koncept filmske režije je imao kritički otklon od komercijalnog žanrovskog i studijskog filma, ali i od novolevičarskog kritičko-utopijskog filma šezdesetih, pre svega, od novog talasa i novotalasne projekcije *kozmetičkog* kraja bioskopskog filma. Redatelji su želeli da disciplinuju i kanonski izvedu bioskopski film kao *hard* filmsko delo:

> Disciplina je odgovor... moramo staviti naše filmove u uniformu jer će individualni film biti dekadentan po definiciji. Predvidivost dramaturgije postaje njihova bitna taktika.[43]

Manifest danskih reditelja kao poetički tekst je formalno-tehnički i politički tekst koji

[40] Delo je napisano 1782-85, nestalo 1789, a prvi put objavljeno 1904. Videti: Markiz de Sad, *120 dana Sodome*, Rad, Beograd, 1989.
[41] Rolan Bart, *Sad, Furie, Lojola*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1979.
[42] Richard Kelly, *The name of this book is Dogme 95*, Faber and Faber, London, 2000, str. 8-10.
[43] U *Dogmi 95* su nastala dela Larsa von Triera *The Idiots* (*Idioter to me*), Thomasa Vinterberga *Celebration* (*Festen*), Sørena Kragh-Jacobsona *Mifune*, Jean-Marca Barra *Lovers* i Kristiana Levringa *The King is Alive*.



Žan-Lik Godar, *Historie(s) du cinéma – 1A & 1B*, 1998.



Tomas Vinterberg, Soren Krag-Jakobsen, Lars fon Trir, Kristian Levring, *Dogma 95*

prethodi pojedinačnim filmovima i kojim se usmerava rad na filmu kao umetničkoj praksi. Poetička teza se ne vidi kao izvor pojedinog filmskog narativa, već kao formalno-tehnička i politička rešetka usmeravanja izvođenja bilo koje filmske proizvodnje narativa.

Treći odgovor na pitanje "da li je poetika uvek i samo diskurs izvan dela i o delu kojim se izvode protokoli za pravo i blisko tumačenje dela? ili je poetika 'ono' što je na neki način ugrađeno u umetničko delo ili ugrađeno u blisku okružujuću okolinu umetničkog dela kao konstitutivna interpretacija samog umetnika upućena umetničkom delu i umetnosti?" ukazuje na kritički pristup pojmu poetike i njegovoj ulozi u razumevanju umetničkog dela i umetnosti. Polazi se od zapažanja da se poetika konstituiše kao protokol o stvaranju umetničkog dela i o postojanju umetničkog dela, tj. od pretpostavke da je umetnost *idealna i autonomna praksa* unutar kulture i društva. Poetika je potrebna da bi se proučile posebnosti umetnosti koje se ne mogu objasniti na drugi način do objašnjenjima koja su vezana za autonomiju i posebnost stvaranja i postojanja umetničkog dela i time umetnosti u odnosu na druge prakse kulture i društva. Opisani odnos umetnosti i poetike zasnovan na protokolu o autonomiji umetnosti može se videti i kao konstrukcija koja proizlazi iz 'namere' da se umetnost vidi kao autonomno ili posebno područje kulture u kome ne važe opšti kulturalni procesi 'označiteljskih praksi'. Poetika kao posebna nauka o umetnosti ili kao posebni skup znanja o umetnosti ili kao mnoštvo homogenih i hibridnih protokola za stvaranje i postojanje umetničkog dela ima smisla samo ako se umetnost definiše kao oblast ljudskog stvaranja u kojoj ne važe prakse koje su određujuće za stvarne kulture i društva. Time se pretpostavlja da je praksa umetnosti nešto izvan ili iznad ili preko društvenih praksi. Njena izuzetnost i posebnost uslovljavaju da je znanje o umetnosti 'posebno' i drugačije od znanja o drugim kulturalnim i društvenim praksama. Na ovoj platformi se zasnivaju posebne nauke i teorije o umetnostima kao što su nauka o književnosti, nauka o muzici (muzikologija), nauka o slikarstvu, skulpturi i grafici (teorija likovnih umetnosti), nauka o arhitekturi, nauka o teatru (teatrologija), nauka o filmu (filmologija) itd. Pri tome, mogu se postaviti dva problemska pitanja:

- da li su prakse umetnosti i prakse kulture/društva posebne i neupredive prakse?, ili
- da li su prakse umetnosti jedan specijalizovani oblik praksi/kulture i društva?

Mogu se ponuditi odgovori sa pozicija (i) moderne estetike, sa pozicija (ii) kritičke teorije i istorije umetnosti, i sa pozicija (iii) studija kulture. Sa pozicija moderne estetike od Kanta, Šelinga[44] i Hegela[45] preko Fridriha Ničea do Maksa Desoara, Benedeta Kročea[46] ili, čak Artura Dantoa, postojalo je u uverenje da je estetsko ili umetničko stvaranje autonomno u odnosu na kulturu i društvo i, time, neuporedivo sa drugim oblastima kulture i društva. Ako je tako, tada je 'poetika' viđena kao nužna teorijska ili

[44] F.V.J. Šeling, *Spisi iz filozofije* umetnosti, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.
[45] G.V.F. Hegel, *Estetika 1-3*, Bigz, Beograd, 1975.
[46] Benedeto Kroče, *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934.

naučna, odnosno, proteorijska i pronaučna praksa ili horizont očekivanja koji je zastupao posebnosti umetnosti za opšte znanje koje se predočavalo preko filozofije i estetike. Poetika se videla u složenom odnosu integracije u estetiku i filozofiju umetnosti, ali i u posebne nauke o umetnostima koje su iz nje ili pomoću nje razvijane. Znanje o umetnosti se procesom preobražaja od opšteg pojma lepog projektovanog u estetikama XVIII i XIX veka ponudilo kao protokolarno znanje o posebnim umetnostima zasnovano na suočavanju filozofskog i formalno-tehničkog znanja. Ovaj proces se odvijao razdvajanjem i razlikovanjem lepog i umetnosti, a to znači razdvajanjem i razlikovanjem kompetencija estetike i poetike. Estetici je preostalo pitanje o filozofskom razumevanju suđenja ili posrednog zastupanja pojedinih znanja o umetnostima prema opšte filozofskom znanju. Poetici su dodeljena pitanja o odnošenju formalnog, tehničkog i filozofskog znanja o nastajanju, postojanju i funkcijama umetničkog dela, umetnosti, svetova umetnosti i svakako umetnika, ali i pitanja o konstituisanju posebnih ili opšte nauke o umetnosti. Na primer, knjiga estetičara Makas Desoara *Estetika i opća nauka o umetnosti*[47] očigledan je primer suočenja sa izdvajanjem poetike iz estetike i postavljanjem poetike kao osnove za posebne i opšte nauke o umetnosti. Na osnovu rečenog može se zaključiti da je umetnosti postala posebno područje koje zahteva posebne, ne samo protokole izučavanja, već i posebne definicije[48] pojedinačnih umetnosti, kako je o tome pisao američki estetičar Moris Vajc. Zatim, sa pozicija kritičke teorije i istorije umetnosti se ukazuje da je protokol o autonomiji umetnosti istorijski određen i specifičan za određene periode evropske istorije umetnosti, kulture i društva. *Autonomija* nije univerzalna odrednica 'pojma' umetnost. Naprotiv, pokazuje se da postoji tek jedno određeno istorijsko društvo, misli se na društva evropskog uspostavljanja i razvoja kapitalizma, u kome se izdvaja izuzetno područje ljudskog rada koje se identifikuje kao umetničko stvaranje izvan ili iznad uobičajenih društvenih i kulturalnih praksi. Ako je tako, onda je poetika kao osnova posebne i posebnih nauka o umetnosti, odnosno, kao polazni protokol za pojedinačno stvaranje umetničkog dela, moguća kao istorijski određen protokol vezan za nastanak i razvoj kapitalističkih društava i kultura. Poetika se vidi ne samo kao tehnički praktikum kako je postavljan od Aristotela do Leonarda, već kao zahtev za naukom ili teorijom o specifičnoj umetnosti od Lesinga do Desoara ili Jurija Lotmana[49], ili kao diskurzivni *ram* kojim se omogućava stvaralački čin umetnika. Na primer, engleski umetnik i teoretičar vizuelnih umetnosti i medija Viktor Burgin postavlja sledeću problematizaciju autonomije umetnosti i njene teorije:

> Teorija kulture iz sedamdesetih godina – zasnovana uglavnom na feminizmu, marksizmu, psihoanalizi i semiotici – demonstrirala je nemogućnost modernističkog ideala umetnosti kao sfere 'viših' vrednosti, nezavisnih od istorije, društvenih oblika, i nesvesnog; ova teorija

[47] Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umetnosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.
[48] Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (1987), str. 143- 153.
[49] Juri Lotman, "Problemi opće teorije umetnosti", iz Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 236-271.

> je podrila modernističku dogmu da su 'vizuelne umetnosti' način simbolizacije nezavisan od drugih simboličkih sistema – pre svega, jezika; modernistička pretenzija na autonomiju umetnosti je bila, zatim, subvertirana ukazivanjem na nužnu intertekstualnu prirodu produkcije značenja; ne možemo više neproblemski pretpostavljati da je 'umetnost' na neki način 'izvan' složenih odnosa drugih prikazivačkih praksi i institucija sa kojima je savremena – posebno, danas, od onih koje konstituišu ono što problemski nazivamo 'masovnim medijima'.[50]

Ako je tako, tada 'poetika' nije *osnova* ili *osnovna teorija* stvaranja same umetnosti, već je: ili (a) nedovoljna da postavi bitne probleme 'stvaranja' koje se sada identifikuju kao *društvena praksa* proizvođenja umetničkog dela kao 'teksta' u složenim procesima materijalne proizvodnje, razmene i potrošnje kulturalnih artefakata, ili je (b) nepotrebna pošto tumačenje umetničkog dela kao artefakta kulture sprovode druge teorije, pre svega teorije i, zatim, studije kulture koje pomeraju pažnju sa 'autonomno stvaralačkog' na 'hibridni' i 'inetrdisciplinarni' produkcioni odnos unutar kulture i društva.[51] Šta je ovim Burginovim kritičkim tumačenjem postignuto? Pokazano je da se konstitutivni poetički principi ne izvode iz *dubljih razloga*, na primer, metafizike ili doživljaja umetnosti i sveta ili utapanja u samo umetničko stvaralaštvo. Zatim, pokazano je da je poetika, kao uslov nauke o umetnostima i poetika kao predočeni ili nepredočeni stav umetnika, istorijski *slučaj* koji se ne može objasniti iz sebe na osnovu formalnih pretpostavki ili iz okvirne filozofije umetnosti kao obećanja 'same umetnosti'. Poetika se, zato, mora dovesti u onaj oblik tumačenja kojim bi se pokazala kao slučaj zastupanja u odnosu na složene društvene/kulturalne prakse i načine njihove organizacije svakodnevnog življenja. Poetika se ne vidi kao posebno predočavanje, proučavanje ili zastupanje umetnosti, već kao *kolateralna šteta* jednog specifičnog tretiranja kulturalnih praksi kao autonomnih i ekskluzivnih praksi, koje stvaraju bitnu konstitutivnu iluziju da 'samoj umetnosti' treba i sama ili autonomna nauka ili teorija stvaranja.

Filozofska provokacija: poetike/poetika ponovo

Karakterističnom odbacivanju poetike u studijama kulture i u područjima njihovog uticaja u hibridnim teorijama i istorijama umetnosti usledio je, već devedesetih godina XX veka, filozofski odgovor Alena Badijua i, nešto kasnije na početku XXI veka, filozofski odgovor Alenke Zupančič. Njihovi odgovori su istovremeno povezani i različiti. Badiju polazi od kritike fundamentalnog osporavanja *filozofije istine* u poststrukturalizmima i njihovim produžecima u studijama kulture, a Alenka Zupančič

---

[50] Victor Burgin, „The End of Art Theory", iz *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands NJ, 1987, str. 204.

[51] Videti na primer, Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Pelican, London, 1961; ili Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken, Miles Ogborn, „Art and Representation", iz *Cultural Studies*, Peking University, Beijing, 2004, str. 77-81.

od fascinacijske potencijalnosti mogućeg izvođenja konzistentne i razrađene filozofije kao fikcionalne arhitektonike u kojoj je barem jedan sprat vezan za 'intenzitete' i 'udare' poetike.

Alen Badiju pretpostavlja reviziju savremene filozofije kao projekta zapadnog mišljenja. Da bi to učinio, on redukuje učinke jezičke filozofije ili teorije koja se zasniva na *jezičkom obrtu* u Vitgenštajnovom smislu *jezičkih igara* i u Hajdegerovom smislu *hermeneutike*.[52] Odbacujući protokole *jezičkog tumačenja* filozofije on se vraća filozofiji kao obraćanju pažnje na mesto istinitog mišljenja i tu postavlja za protokol četiri uslova filozofije: matem, poem, političku invenciju i ljubav. On taj *po-stav* izvodi na sledeći način:

> Posebni je ulog filozofije da nudi jedinstveni prostor poimanja na kojemu se odvija imenovanje događaja koji služe kao polazište procedurama istine. Filozofija nastoji *okupiti sva dodatna imena*. Ona, u misli, obrađuje komposibilni značaj procedura koje je uvjetuju. Ona ne uspostavlja nikakvu istinu, nego utanačuje mjesto istina. Ona uobličuje generičke procedure, prihvaćanjem, zaklanjanjem, izgradnjom njihove raznolike naporednosti. Filozofija nastoji misliti svoje vreme uspostavljanjem zajedničkog stanja procedura koje je uvjetuju. Njezini operatori, tko god oni bili, uvijek nastoje misliti 'ukupnost', uobličiti naporom jedinstvene misli epohalni raspored matema, poema, političke invencije i ljubavi (ili događajni položaj Dvoga). U tom smislu, jedino je pitanje filozofije upravo pitanje istine, ne da bi je ona proizvela, nego zato što ona nudi način pristupa jedinstvenosti trenutka istina, neko pojmovno polje na kojemu se kao komposibilne održavaju generičke procedure.[53]

Povezavši *poem* i filozofiju, on je pokušao da pokaže da između poezije i filozofije postoji čvrst odnos, odnos koji se tiče istine i mišljenja. Šta, zapravo, radi Badiju?, u čemu je njegov *trik* obrta u mišljenju koji vodi dalje od jezičkog obrta? On se okreće filozofiji i poeziji kao odnosu uslovljavanja koji ima nešto sa mišljenjem i, tačnije, sa granicama mišljenja.[54] Badiju, zatim, vraća 'poetiku' ka poeziji dok poeziju, veoma, tradicionalno pretpostavlja kao *meru* svakog umetničkog, odnosno, naziva je 'umetnička šema'. Po Badiju razlikuju se tri umetničke šeme određene specifičnim odnosom sa filozofijom. Prva šema je romantičarska, vodi od Parmenida ka Hajdegeru, gde je pesnički jezik prirodno mesto za autentično i mesto za iznošenje na videlo *bića* i *istine*. Po Badijuu, ovo je pogrešan 'put' jer se bitno protivi razdvajanju i razlikovanju pesničkog i filozofskog jezika. Druga šema proizlazi iz estetičke tradicije koja započinje sa Aristotelom i koja se zasniva na tvrđenju da pesma nije više izvor znanja, već da pesma postaje objekt za teoretski *pogled* filozofa, slično prirodnim pojavama. Tu se Aristotelova za-

[52] Jean-Jacques Lecercle, „Badiou's Poetics", iz Peter Hallward (ed), *Think Again – Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, London, 2004, str. 208-217.
[53] Alain Badiou, „Uvijeti", iz *Manifest za filozofiju*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 17-18.
[54] Alain Badiou, "What is Poem?, Or, Philosophy and Poetry at the Point of the Unnamable", iz *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005, str. 16-27.

misao 'poetike' može videti kao istorijski bitan trenutak razdvajanja pesništva i filozofije: pevanja i mišljenja. Ova šema više nije usmerena na traganje za istinom, već za traganje za mogućnostima. Po Badijuu, aristotelovska je šema pogrešna jer zapada u suđenje o moćima pesme. Treća šema dolazi iz platonovskog gesta isključivanja koji zabranjuje pesmu zbog njene izuzetne moći (*šarma* u etimološki izvornom smislu). Taj gest isključivanja potvrđuje izuzetnu moć poezije i neprestano nanovo ozakonjuje kretanje odvajanja koje konstituiše filozofiju. Zato se, pozivajući se na frojdovsku negaciju, filozofija i poezija mogu videti od svog početka u prepletu međusobnog su-određenja. Filozofija postaje filozofija zato što zabranjuje poeziju. Filozofija nije poetička, već anti-poetička. A, Badijuova poetika, po Leserklu, je četvrta šema koja ukazuje na razdvojenost poezije i filozofije, ali poeziju – ipak – prihvata kao mesto za produkciju istine. Zato je Badijuov ključni paradoks u tome da je poezija istovremeno mesto za istinu i time uslov za filozofiju, ali i da filozofija, s druge strane, deluje kao taloženje poezije: ona zahteva od poezije da odbaci auratsko traganje za zabavom u značenjima, ona zahteva odbacivanje svih formi 'patosa'. Šta ova pažljiva građenja protokola odnosa pesme/poezije i filozofije čine za filozofiju i za poetiku? Pre svega, reč je o borbi za filozofiju i njen primat nad istinom uz sve cene koje se moraju platiti u deobi tog primata sa poezijom preko poetike[55]. Cena Badijuove operacije nije 'cena poezije', već cena koju mora da *plati* filozofija, koja da bi došla do istine kao celog, mora da istinu deli sa *ne-celim* (*pas tout*) matema, poema, političke inovacije i ljubavi. Taj odnos *celog* i *ne-celog*, kod Badijua, nije dijalektički, već sasvim lakanovski strukturalan.

Knjiga Alenke Zupančič *Poetika – druga knjiga*[56] pisana je na 'praznom mestu', na *mestu* gde nije bilo te knjige 'od' Aristotela. Ili je pisana na 'mestu' gde je ta knjiga bila pre nego što je nestala-zauvek ili gde je ta knjiga zamišljena i u fikciji postavljena u pismu teoretičara koji je postao pripovedač, svakako, u Ekovoj narativnoj konstrukciji priče o izgubljenoj drugoj knjizi Aristotelove *Poetike*. Prozni pisac kakav je Eko gradio je, pažljivo, zaplet oko izgubljene druge knjige Aristotelove poetike. Evo nekoliko proznih detalja – narativa koji stvaraju fikcionalni efekat:

> Viljem se nasmeja, činilo se da ga ovo prilično zabavlja:
> 'Onda neće biti da me zaista smatraš veoma pronicljivim, Horhe! Ti to ne vidiš, ali ja imam rukavice! S ovako umetanim prstima ne uspevam da razdvajam listove. Trebalo bi da to učinim golim rukama, da vlažim prste jezikom, baš kao danas u skriptorijumu, radeći tako odjednom mi se i ova misterija razjasnila, a trebalo bi da ovako prelistavam sve dok mi se u ustima ne nakupi dobra količina otrova. Jeste, otrova, koji si ti jednog dana, pre izvesnog vremena, ukrao iz Severinove laboratorije, pošto si se možda već tada zabrinuo, začuvši kako neko u skriptorijumu ispoljava ljubopitljivost, povodom finis Africae, ili izgubljene Aristotelove knjige, ili i jednog i drugog....'[57] (...)

---

[55] Reč je o deobi objekta filozofije nad istinom, matemom (matematikom), političkom inovacijom i ljubavlju.
[56] Alenka Zupančič, *Poetika – Druga knjiga*, Analecta, Ljubljana, 2004.
[57] Umberto Eko, *Ime ruže*, Paideia, Beograd, 2000, str. 448.

'Ali šta te je toliko prestravilo u ovom kazivanju o smehu? Uklonivši ovu knjigu ne možeš da ukloniš smeh.'
'Dabome da ne mogu. Smeh je slabost, pokvarenost, bljutavost naše puti. To je razonoda za seljaka, raspojasanost za pripitog, čak i crkva u svojoj mudrosti dozvoljava trenutke praznovanja, poklada, vašara, ovo dnevno izbacivanje semena s kojim odlaze i nabujali sokovi, a zaustavljaju se neke druge želje i žudnje... No na taj način smeh ostaje nešto bedno, odbrana za proste ljude, obesvećena misterija za puk. Tako je govorio i apostol, bolje je ženiti se negoli upaljivati se.'[58] (...)
'Bog je stvorio i čudovišta. Pa i tebe. I on hoće da se o svemu govori.'
Horhe ispruži drhtave ruke i privuče knjigu ka sebi. Držao ju je otvorenu, ali okrenutu naopako, tako da ju je Vilijem i dalje video s prave strane. 'Zašto je, onda', reče, 'dopustio da ovaj tekst vekovima ostane zagubljen, i da se spase jedan jedini prepis, da prepis onoga prepisa, koji je završio ko zna gde, ostane vekovima kao sahranjen, u rukama jednog nevernika koji nije znao grčki, a da potom leži napušten i zatočen u jednoj staroj biblioteci, gde je mene, a ne tebe, pozvalo proviđenje da ga pronađem, i ponesem sa sobom, i sakrivam još niz godina? Ja znam, znam kao da to vidim ispisano dijamantskim slovima, ovim mojim očima što vide stvari koje ti ne vidiš, ja znam da je takva bila volja Gospodnja, i nju sam ja tumačio svojim postupcima. U ime Oca, i Sina, i Svetoga duha.'[59]

Eko je na mestu filozofskog ili književno-teorijskog problema o *da ili ne?* o Aristotelovoj drugoj knjizi *Poetike* napravio roman. Ponudio je fikcionalni poredak koji na mestu 'argumenta' o mogućnostima postojanja druge knjige *Poetike* izvodi efekat eklektičnog postmodernog a ironijskog, metajezički razigranog i višeznačnog narativa o mogućim tajnama i zločinima unutar srednjevekovnog hrišćanskog sveta. Naprotiv, knjiga-rasprava Alenke Zupančič nije o drugoj knjizi Aristotelove *Poetke.* Njena knjiga-rasprava je nastala na *praznom mestu filozofije* u području koje je književnost fikcionalizovala i pretpostavila kao mogućnost, ali ne i dovršenu oprisutnjenu istinu, tj. *naučnu činjenicu.* Ona je zamislila da ta knjiga koja nedostaje, koja je *prazno mesto* zapadne civilizacije, ima strukturalnu prisutnost koju treba filozofski obraditi. Ona je upotrebila Ekov roman kao povod da postavi fikcionalnu platformu o onome čega nema i na mestu toga čega nema. Time se poslužila frojdovsko-lakanovskom tehnikom identifikovanja 'nemogućeg', 'praznog', 'odsutnog' i, zatim, onog središnjeg strukturalnog principa koji se naziva lakanovsko Realno. Kao da je prizvana frojdovska i lakanovska teza da *nesvesnog nema izvan psihoanalize.* Kada je tako učinjeno, ona je mogla drugu knjigu *Poetike* i da napiše. Ta knjiga je borba za psihoanalitičku i političku ulogu *komedije,* a to znači za privid diskursa o komediji.

Alenka Zupančič filozofski sugestivno pretpostavlja Drugog (Aristotela) od

---

[58] *Korinćanima poslanica prva*, 7, 9 (primedba prevodioca). Umberto Eko, *Ime ruže*, str. 452.
[59] Umberto Eko (2000), str. 457.

koga uzima naslov i povod kao simbolički pokrov za pisanje filozofske knjige o komediji. Ona na mestu odsutnosti, doslovno rečno: *čiste odsutnosti*, koja kao takva uvek pripada režimima označitelja, projektuje filozofski konzistentnu knjigu koja kao da dolazi od istorijskog Drugog (Aristotela), mada je knjiga pisana početkom XXI veka diskursima aktuelnih filozofskih projektovanja badijuovskog i lakanovskog čitanja i tumačenja o komičnom. Ovu knjigu ne bi mogao napisati Aristotel ili oni pisci koje spajamo u *lik* Aristotela kroz različite tekstualne prakse od Aristotelovih do Lesingovih. *Poetika* Alenke Zupančič nije u tradicionalnom smislu pisanja poetike, tj. zbirke praktičnih *zanatskih* uputstva za praksu građenja i izvođenja komedije, insceniranja komedije, sa naznačenim obećanjima i potencijalnostima filozofskog tumačenja. Ali, njena knjiga je napisana namerno na mestu odsutnosti Aristotelove *druge knjige Poetike*. Alenka Zupančič je ušla u igru domišljanja ili rekreiranja filozofije na mestima gde filozofije nema ili je nije bilo ili je nestala ili je *kao da je bila*. Ona pokazuje kako filozofija nastaje na potencijalnom i fikcionalnom području razrade *realnosti iluzije*[60] na mestu koje se ne može simbolički posredovati (odsutnog, nepredočivog simbolički). Zupančičeva u proceduralnom smislu razvija specifičan dijalektičkim obrtima orijentisan postupak. Ona konstruiše fikcionalno polazno mesto pisanja, kao što bi to radili pisci romana i drama, da bi, zatim, na nastaloj iluzionističkoj platformi projektovanih efekata pisma razradila na jasan, konzistentan i filozofski razrađen, a to znači pouzdan, način: problem poetike. Problem ne polazi od *izvora filozofije* (ma šta to bilo[61]), već od strukturalnog principa uobličenja filozofske misli/pisma oko 'praznog' kao onog oko čega se uspostavlja svaki simbolički sistem koji će skratiti ili oblikovati intenzitet predočavanja i zastupanja Realnog. Njena *Poetika* se može čitati kao pokušaj, i to uspeli pokušaj, izmišljanja filozofije za filozofiju i postavljanja filozofije koja je još u 'plutajućim' indeksacijama mišljenja, koja stvaraju obećanje buduće arhitekture i arhitektoničnosti filozofije: etike ili pitanja o zlu[62], teologije i smrti boga[63], odnosno, komičnog i smeha u poetičkom smislu. Ponovo pisati filozofiju *filozofskim jezicima* koji su dostupni tu-i-sada na *mestima Realnog* kao praznog gde se ona ponovo pojavljuje kao pitanje o *opštem znanju* posle poststrukturalističkih teorijskih pitanja o *posebnim znanjima*. Postupak Alenke Zupančić nije narativna naturalizacija filozofije kao područja potencijalnih fikcionalnih zastupanja u svetu poližanrovskih tekstova na način postmoderne kao produžetka poststrukturalizma[64]. Ona ne piše filozofsku prozu, već proznu konstrukciju izvodi kao osnovu (*Grund*) pouzdane filozofije. Ponuđena fikcionalnost je materijalistički rad na tkivu/tkanju *osnove* ili *izvora* filozofije i to na onim mestima na kojima ona nije moguća ili još nije moguća. Zato, njene produkcije

[60] Alenka Zupančič, *Realno iluzije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.
[61] Na primer, *izvor* kako ga predočava u ranim spisima Jacques Derrida; videti: „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Science", iz *Writing and Difference*, Routledge, London, 2002, str. 353.
[62] Alenka Zupančič (2001).
[63] Alenka Zupančič, *Nietzsche – Filozofija dvojega*, Analecta, Ljubljana, 2001. Verzija na engleskom jeziku: *The Shortest Shadow – Nietzsche's Philosophy of the Two*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
[64] Videti kritiku poststrukturalizma izvođenjem razlike lakanovstva i poststrukturalizma u Slavoj Žižek, „Još jedan Hegelijanski vic", iz *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 234-236.

konzistentnih i razrađenih *filozofskih iluzija* na mestu 'praznog' pokušaji su borbe sa onim na čemu je filozofija u svom arhitektonskom iluzionizmu izgrađena, a to je *samo Realno* koje, u lakanovskom smislu, nije moguće predočiti, a oko koga se grade druge strukture življenja, pa i strukture filozofije:

> Treba, dakle, učiniti još korak dalje i uvesti razlikovanje između Simbolnog i Realnog. Na prvi pogled ovo razlikovanje je sasvim jasno: simbolno je sam govor, jezički znaci, dok u realno spadaju vanjezički predmeti na koje se odnosi govor. Međutim, prema Lakanu ova najsvakidašnjija 'spoljna realnost' već je nešto Imaginarno, svakako ne u značenju da je nešto samo izmišljeno, već tako što nam se uvek javlja kao smisaona, smisaono opterećena, kao slike u rebusu. Drugim rečima, ovom 'realnošću' – kao bogatstvom slika u rebusu – već ovladava skriveni zakon Simbolnog, ugušeni označiteljski lanac, dok je Realno upravo ono što se ne može simbolizovati, traumatični element koji je kao strano telo u mreži označitelja. Realno je stravična praznina koja zjapi usred Simbolnog i oko koje se strukturiše Simbolno.[65]

Smeh komedije je između Simbolnog i Realnog u rebusu koji treba rešavati, ali i otkrivati. Ne rešenje, već izmicanje rešenja. Alenka Zupančič je izvela ozbiljan i dosledan postupak *izmišljanja* i *zamišljanja* filozofije kao onog mogućeg prostora mišljenja i pisanja u savremenom svetu na nemogućim mestima teoretisanja. Savladati nemogućnost filozofije da bude, jeste borba sa potencijalnostima situiranja jednog mogućeg sveta mišljenja kao materijalne prakse na konstruktima (izmišljanjima i zamišljanjima) filozofskog delanja. Uspostavljanje različitih režima filozofiranja i filozofije je zahvat u materijalistički determinizam koji pokazuje samo filozofsko mišljenje kao materijalnu praksu istorijskog i geografskog subjekta koji se bori sa svojim mislima kao telom.

Oba projekta ponovnog promišljanja *poetike*, i kod Badijua i kod Alenke Zupančič, ali i kod drugih teoretičara i filozofa[66] tokom devedesetih godina XX veka i na početku XXI veka, ne doprinose *samoj* poetici i *samoj* umetnosti u smislu poetike kao osnove nauka o umetnostima. Oba projekta su tu radi bavljenja mišljenjem u preostalim ili potencijalnim *ramovima* (*frames*) za filozofiju. Badiju i Alenka Zupančič bave se protokolima i procedurama zahteva da se filozofija ponovo misli i mapira po svim fragmentarnim tekstovima koji izmiču projektu celine pretpostavljenom unutar tradicionalnih filozofskih fantazama. Reč je o naporu pokretanja uma/tela ka *velikoj filozofiji* koja će ponovo otkriti jedinstvo naših sopstvenih fragmentiranih svetova, ali i osećaj izgubljenosti kada se suočimo (ma ko to bio) sa *sablastima* koje opsedaju znanje i umesto da ponude očekivano telo spajanja otkriju brisane tragove izmicanja. Ili sasvim jednostavno rečeno: filozofija pomoću poetike ponovo uči da misli o sopstvenim hibridnim 'pojavnostima'.

---

[65] Slavoj Žižek, "Lacanov *povratak Frojdu*", *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982, str. 197.

[66] Videti, na primer, raspravu rascepa filozofije i poezije u Girgio Agamben, „Introduction", iz *Stanza – Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, xvii.

Od poetike do *filozofije rada*

Termin *pojezis* označava ljudsko činjenje unutar koga je umetničko činjenje jedan privilegovani primer. Po Đorđu Agambenu, umetnost nas suočava sa oblašću unutar celokupnog prostora ljudskog *pojezisa*.[67] Pro-duktivno i pro-dukt su suštinske karakteristike *pojezisa*. Pro-duktivno je ono što stavlja pro-dukt u sadašnjost.[68] Pojmovi *pro-duktivno* i *pro-dukt* su izrazi *pojezisa* i treba ih razlikovati od pojmova *produktivno* i *produkt* koji se odnose na proizvede industrijskog rada. Razlika između *pojezisa* i *prakse* je u tome što se praksa razumeva kao otuđeni rad od *pojezisa*. Otuđenje prakse od *pojezisa* se odigralo razdvajanjem *manuelnog* rada od *intelektualnog* rada. *Pojezis* nije nematerijalan rad, već svojom pro-duktivnošću nadilazi otuđenost i podeljenost prakse. O *pojezisu* kao *radu* govori Đorđo Agamben pozivajući se na Platonove reči iz *Gozbe*.[69] Pojezisom je nazvan bilo koji uzrok koji dovodi u postojanje nešto čega tamo nije bilo pre tog uzroka. Pojezis je pojmovno i iskustveno blizak grčkom osećanju, ili našem pripisivanju grčkom osećanju, da je spontano davanje oblika nalik dejstvu prirode (*fizisa*). Ali, problem sa tumačenjem 'pojezisa' nastupa kada se dođe u sadašnji trenutak – u vreme kada umetnost nije mitski viđena kao pro-duktivnost spontanog oblikovanja kojim se nešto kao iz prirode postavlja tada i tu u svet, već kao *produkcija* (proizvodnja), kao *produkcija* (upotreba, imenovanje, aranžman) ili, čak, kao *postprodukcija* ili izvođenje umetnosti u masovnom medijskom sistemu posredstvom izlaganja, promovisanja, tumačenja, razmene, umnožavanja ili reprodukovanja itd. Produkcija nije oblikovanje koje polazi od 'prirodne materije' kroz *tehne*, tj. umeće manuelnog rada, do oblikovane materije: umetničkog dela. Produkcija je pre-oblikovanje već postojeće, društveno pro-dukovane materije. Koncepti transformacije, transfiguracije ili reciklaže odnosno, rimejka (*remake*) su prihvatljivi. Transformacijom se naziva svaki preobražaj proizvoda na osnovu nekih protokolarnih pravila u kulturi i društvu. Transfiguracijom se naziva *premeštanje* proizvoda iz konteksta u kontekst, pri čemu čin premeštanja vodi ka novom značenjskom i čulnom pojavljivanju tog proizvoda. Proizvod nema nepromenljiv identitet u svim mogućim svetovima, već menja identitet od mogućeg sveta do mogućeg sveta. Zamisao *ready madea*, kako ju je postavio Marsel Dišan, primarni je rad sa transfiguracijom postojećeg industrijskog proizvoda masovne potrošnje u, na primer, umetničko delo. Ali, transfiguracija se da prepoznati i kod *fetišista* koji jedan svakodnevni proizvod (cipele, donje rublje, pribor za ličnu higijenu) iznose iz njihovog konteksta svakodnevne upotrebe i postavljaju ga u prostor svojih seksualnih opsesija, usredsređenja pažnje i uživanja. Reciklažom se naziva postupak *osvežavanja* ili obnavljajuće upotrebe industrijskih proizvoda koji

[67] Giorgio Agamben, „Privation Is Like a Face", iz *The Man without Content*, Stanford University Press, Cambridge MA, 1999, str. 59.
[68] Giorgio Agamben (1999), „Privation Is Like a Face", #2, str. 125.
[69] Giorgio Agamben (1999), „Privation Is Like a Face", str. 59-60.

su prošli kroz prakse razmene i potrošnje. Reciklaža je dodatni rad koji čini da se *ono* što je potrošeno u objektnom ili receptivnom smislu ponovo postavi u svet kao proizvod. Reciklaža je očigledni primer obnavljanja *pojezisa* koji tada jedino i jeste praksa. *Pojezis* koji se ponavlja postaje praksa, ali, da li to postaje zbog ponavljanja ili zbog otuđenja od prvobitnosti produkta koji je još, hipotetički, povezan sa prirodom? Reciklaža je namerni ljudski rad koji od proizvoda ljudskog rada stvara ponovo interesantni ili privlačni proizvod, bez pozivanja na autentičnost i prvobitnost. Reciklaža na mestu otuđenja ukazuje na funkcije *sećanja*, pa čak i *sentimentalnosti*. Rimejk je praksa obnove teme ili žanra, odnosno, bilo kog značenjskog aspekta umetničkog dela, sveta umetnosti ili *intervala* istorije umetnosti. Dok se reciklažom obnavlja ono što će kao 'objekt' biti privlačno, rimejkom se ponavlja značenje i značenjsko dejstvo prošle umetnosti u nekoj aktuelnosti. Pomak od pro-dukcije ka produkciji se odigrava na račun ukidanja *autentičnosti* ili *izvornosti* ljudskog rada zasnovanog na manuelnoj veštini. Zato, pro-dukcija liči na manuelnost zanata koja u samom materijalu koji potiče 'od' prirode (glini koja je od zemlje, malteru koji je od peska i vode, zvucima koji su od pesme ptica ili fijuka vetra) oblikuje pro-izvod, a produkcija liči na otuđenost industrijske proizvodnje koja se zasniva na preoblikovanju oblikovanog u masovnoj i instrumentalno formalizovanoj proizvodnoj radnji:

> Prava reifikacija, drugim riječima, u kojoj je proizvedena stvar jednom zauvijek osigurana u svojoj egzistenciji, nikad se tu ne zbiva; treba je uvijek iznova reproducirati kako bi uopće ostala u ljudskom svijetu.[70]

Umetnički rad u industrijskoj epohi gubi karakterizacije *autentičnog*, *originalnog*, postajući tok neprekidne proizvodnje, razmene i potrošnje, te transformisanja, transfigurisanja, recikliranja ili prizivanja rimejkom. Reč je o namernom *pervertiranju*[71] i *otuđenju* od zamisli 'pojezisa': spontanog i, time, autentičnog prelaženja puta od *fizisa* (prirode), posredstvom *tehne* (pro-dukovanja, stvaranja, pravljenja), do umetničkog dela. *Pervertiranje* i *otuđenje* su bitni koncepti samo dotle dok se zamisao *fizisa*, tj. prirode uzima u obzir. Onog časa kada je zamisao prirode kao *izvora* dovedena u sumnju, tada su *otuđenje* i *pervertiranje* samo pogrešna imena za produkciju i postprodukciju dela u beskrajnom procesu ljudskog rada koji nije nužno vezan za manuelni rad i osećanje ili, čak, sećanje na prirodu. Valter Benjamin je verovatno bio u pravu kada je tvrdio da se unutar velikih istorijskih razdoblja s promenom načina života ljudske zajednice, a možemo dodati i karaktera ljudskog rada, menjaju i načini njenih čulnih opažanja:

> Način na koji se ljudsko čulno opažanje organizuje – medij u kome se ostvaruje – nije uslovljen samo prirodom već i istorijom.[72]

Ljudski rad u odnosu na umetnost, pri tome, zadobija različiti status: od javnog profesionalnog rada sličnog bilo kom drugom radu preko 'slobodnog' rada kao *stvaranja* po

---

[70] Hannah Arendt, „Trajnost svijeta", u „Proizvođenje", iz *Vita Activa*, Biblioteka AC, Zagreb, 1991, str. 113.
[71] Giorgio Agamben (1999), „Privation Is Like a Face", str. 63.
[72] Walter Benjamin, „III", u „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 120.

sebi i za sebe preko ili izvan 'normi' utilitarnog rada do izgradnje privatnih 'mitologija' i zatim brisanja granica između privatnog i javnog rada, delovanja i života po uzoru na aktere popularne kulture sa kraja XX veka. Umetnički rad kao javni profesionalni rad odgovara tradicionalnom pojmu 'zanata' ili 'umeća' i, svako, karakterističan je za antičko i srednjevekovno razumevanje umetnosti kao *izrade* upotrebnih predmeta. 'Slobodni' rad kao *stvaranje po sebi* i *za sebe* preko ili izvan 'normi' utilitarnog rada je svojstven za moderno doba, kada se umetnost premešta iz konteksta 'zanata' i 'tehnika' u područje privatnog ili transgresivnog činjenja. Umetnik-stvaralac nije 'zanatlija' već onaj *drugi unutar društva* koji – u autonomnom prostoru buržoaskog instrumentalnog oblikovanja života – oblikuje život kao 'izraz' slobode za sebe i za društvo. Moderni umetnik nije uslovljen poznavanjem i primenom *tehničkog umeća*, već je vođen *žudnjom* za otkrićem novog, pokazivanjem individualnog ili, tačnije, izuzetnog autentičnog 'traga' svoje posebnosti ili drugosti. Zamisao subjekta umetnika povezuje se sa predstavama duševnog bolesnika, buntovnika, revolucionara ili pronalazača. Avangardni umetnik se pokazuje sa pozicije privatnih mitologija, tj. onog područja ljudskog činjenja koje život umetnika pokazuje kao bitno područje umetnosti koje nadilazi važnost pojedinačnog umetničkog dela. Umetnik se lišava *pojezisa*, pa i modernističkog stvaranja, u ime svoje *moći* da oblikuje *svoj život* kao 'umetnost ponašanja' ili prezentovanja *samog života*. Umetnik radi sa pojavnostima *otuđenja* unutar modernog proizvodnog društva pokazujući da svojom 'drugošću' izaziva i krši nužnosti održanja društva proizvodnim praksama. Na primer, Marsel Dišan[73] oponaša iluziju 'slobode', buržoaske srednje i više klase, odustajući od direktnog umetničkog rada u ime 'mita umetnika'. Taj *mitski umetnik* samo živi: posmatra, imenuje, odabira, klasifikuje, premešta i ulazi u beskrajnu igru sa posrednim konvencijama kulturalnih odnosa od jezičkih igara do igara ponašanja. Rad se lišava i 'pro-izvoda' i 'proizvoda' u ime izvođenja aktivnosti. Kada je došlo, nakon Drugog svetskog rata do temeljnog preobražaja kapitalističkog industrijskog društva u društvo medijskih proizvodnji, razmena i potrošnji, moderni umetnik, na primer Endi Vorhol, napušta 'proizvodnju' u ime *produkcije. Produkcijom* se više ne opisuje proizvodni industrijski rad, već 'praksa' projektovanja, organizacije, izvođenja i institucionalne prezentacije umetničkih aktivnosti. Umetnik kao da postaje reprezent kulturalne industrije i *radnik* u kulturalnoj industriji, koja podrazumeva timski 'obrt' simboličkih, materijalnih, zastupničkih i prezentacionih vrednosti, značenja, čulnih predodžbi ili kulturalnih efekata. Američki postmoderni umetnik Džef Kuns se ponaša kao 'zvezda' popularne kulture i svoj umetnički *rad* izvodi tematizovanjem života *super* ili *mega* zvezde. To čini tako što na spektakularan način prezentuje privatnost: na primer, odlazak na 'medeni mesec' sa italijanskom porno zvezdom i poslanicom u parlamentu, Ćićolinom. Privatno i javno su 'domeni' prezentacije kojima masovno medijsko tržište interveniše u svakodnevici slobodnog vremena za zabavu 'običnih građana'. Umetnost postaje *parazitska*

---

[73] Martha Buskrik, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996; Pierre Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1971.

praksa oponašanja i prezentovanja popularne kulture posredstvom medija i institucija umetničkog rada svojstvenog za visoku kulturu.

Pitanje o granicama toga *šta jeste umetnost* kao da se postavlja izvan umetnosti. Granice umetnosti ili onoga što umetničko delo može ili 'hoće' da bude nisu u 'objektu', 'situaciji' ili 'događaju', tj. umetničkom delu, već u *nesamoj* umetnosti kao društvenoj praksi. Granice umetničkog dela su u posrednicima rada, razmene i potrošnje istorijskog društva koje referira ka kritičnim protokolima umetnosti uspostavljenim na početku evropske modernosti od renesanse XIV do prosvećenosti XVIII veka. Pri tome, *kapitalistički način proizvodnje* bio je presudan za dovršenje geneze autonomije umetnosti kao prakse i autonomije 'dela' kao proizvoda iznad determinišućih uslova kapitalističkog korisnog rada. Umetnost je postavljena kao *jedini rad* radi *samog rada*, čak možda, i kao *uživanje u radu*, te zamena 'života' *radom*. Poznata je fraza koja se pripisuje francuskom slikaru postimperesionizma Anriju de Tuluzu Lotreku da slika jer ne može da živi. Time je umetnost odvojena od religije, rada kao služenja koje je upućeno Bogu. Umetnost je odvojena i od politike, tj. rada kao izvođenja javnog odnosa među ljudima. Kanonska tehnička određenja umetnosti kao 'umeća' (*veštine*) prikazivanja su oslobođene i ponuđene mogućim varijacijama formalnog eksperimentisanja iznad ili izvan tehnike. Postalo je bitno da nije samo *umetničko delo* to što je bitno. *Svet umetnosti* je postao uzor za slobodno zaposedanje života naspram njegovih racionalnih i pragmatičnih modela koji su vladali radnom i kontrolisanom svakodnevicom. Umetnik je taj koji je mogao prikazati nago telo žene ili divlju prirodu naspram utilitarno strukturirane građanske svakodnevice. Sa stanovišta estetike utvrđeno je da je *umetničko delo intencionalni estetski predmet* ili *da je umetničko delo artefakt, tj. ljudska tvorevina sa estetskim funkcijama*.[74] Delo je bilo postavljeno u svet kao *samo*. Umetnik, zatim, nije imao radno vreme, bilo mu je dozvoljeno ili, barem, tolerisano ekscesno ponašanje u odnosu na norme i oblike življenja *normalnog*, zaposlenog, građanina. Umetnik kao nesputani stvaralac, buntovnik, revolucionar ili drugačiji od *normalnog – običnog* – građanina tokom XIX veka zadobijao je uloge dendija, boema, te avangardnog umetnika ili, čak *revolucionara*, *mesije* ili *kulturalnog radnika* i *aktiviste*. Umetnik je tada, pre svega, bio muškarac i akter stvaranja. Može se postaviti teza koja pokazuje da moderni umetnik ne 'stvara' u zadatom samorazumljivom totalizujućem kontekstu, najčešće, religije, mitologije i politike. On deluje u fragmentiranim, društveno raslojenim i individualiziranim kontekstima koji zbog svoje nesamorazumljivosti i izmeštenosti iz uobičajenih, a specifičnih konteksta izlaganja (crkva, dvor, javne državne institucije), zahtevaju dodatno tumačenje. Manjak koji očekuje dodatak. Kao da se *pojezis* preusmerava ka traganju za smislom. Umesto *kako* postalo je važno pitanje 'zašto'. To se pokazuje uspostavljanjem odnosa poetike, estetike, kritike, teorije umetnosti i istorije umetnosti sa umetnošću. Estetička teorija je legitimni metadiskurs koji tumačenjem nezainteresovanog, autonomnog i univer-

[74] Žerar Ženet, „Predmetna definicija", iz *Umetničko delo – imanentnost i transcendentnost*, Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 8.

zalnog *estetskog* stvara horizont očekivanja pojavnosti izuzetnog i opšteg režima čulne spoznaje. Umetnost (slikarstvo, skulptura, muzika, teatar) je specifična društvena *poetička aktivnost* koja ima očiglednu autonomiju u odnosu na javne *društvene prakse* i koja izgleda kao da ne podleže normama i zahtevima koji se pojavljuju pred drugim, a korisnim ili društveno svrhovitim, praksama. Umetnost, zato, ostaje predočena kao neizvesno i otvoreno polje 'slobode stvaranja', a to znači i bitne nerazumljivosti (subjektivnosti, iracionalnosti, nedokučivosti, drugosti). Pri tome, estetička teorija je daleki i indirektni, ali ipak referentni, okružujući okvir za poetičko stvaranje, pojavljivanje i recepciju umetničkog dela. Kritika, teorija i istorija umetnosti kao da nastaju u društvenom komunikacijskom prostoru između estetike i umetnosti, na mestu opšte poetike. Kritika, teorija i istorija umetnosti nastaju iz različitih zahteva za obezbeđenjem 'razumljivosti' ili, još važnije, smisaone smeštenosti i orijentisanosti umetničkog dela i umetničke prakse u javni diskurs koji će omogućiti da se pojedinačnost pojavnosti umetničkog dela poveže sa opštošću estetičkih sudova i, pre svega, estetikom sugerisanih očekivanja. Kritika je aktuelni diskurzivni odziv na umetničko delo ili umetničku praksu. Teorija umetnosti je uspostavljanje protokola formalno-naučnih predočavanja pojedinačnih znanja o pojedinačnim umetničkim disciplinama i njihovog zastupanja za opštu estetičku diskusiju koncepata o umetnosti. Istorija umetnosti je situiranje umetnosti, pre svega, zapadne umetnosti u dijahronijske odnose i linije prepoznavanja, izdvajanja, klasifikovanja, a zatim i preobražaja umetničkih dela istorijom. Razlikuju se istorije umetnosti koje govore o umetnicima, umetničkim delima, srodnim umetničkim delima (stilovima), umetničkim rodovima (žanrovima), temama, promenama tehnika, koncepcija ili 'ideja'. Kritika, teorija umetnosti i istorija umetnosti su nastale u XVIII veku kao *diskurzivne discipline* unutar epohe prosvećenosti. Nastanak kritike, pre svega kritike[75] slikarstva i skulpture, vezuje se za francusku kulturu u doba prosvetiteljstva i delovanje akademičara La Fon de Sen-Jena[76] i enciklopediste i pisca Deni Didroa[77]. Nastanak istorije umetnosti se povezuje za nemačku kulturu i delovanje istoričara Johana Joakima Vinkelmana[78] koji svoje glavno delo *Istorija antičke umetnosti* objavljuje 1764. Natanak teorije umetnosti je povezan za složene odnose pronaučnih ili teoretizujućih pristupa unutar posebnih umetnosti[79], ali i za sistemski orijentisana istraživanja posebnih umetnosti francuskih enciklopedista[80] XVIII veka. I kao da se postavljaju pitanja o tome koja je to *moć* koja sprovodi estetiku

---

[75] Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963.
[76] Etienne La Font de Saint-Yenne, "Reflections on some Causes of the Present State of Painting in France" (1747), iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds), *Art in Theory 1648-1825 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, str. 554-561.
[77] Denis Diderot, "from the *Salon of 1765* and *Notes on Painting*" i "from *Salon of 1767*", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 609-617, 617-626.
[78] Johann Joachim Winckelmann, „Poticaj na promatranje umjetničkih djela" i „Razmišljanja o nasljedovanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu", iz Milan Pelc (ed), *Ideal, forma, simbol – Povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest Umjetnosti, Zagreb, 1995, str. 27-37 i 39-75.
[79] Victor Burgin, "The End of Art Theory", iz *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands NJ, 1987, str. 140-204.
[80] Denis Diderot, „*Art* from the *Encyclopédi*", iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 581-587.

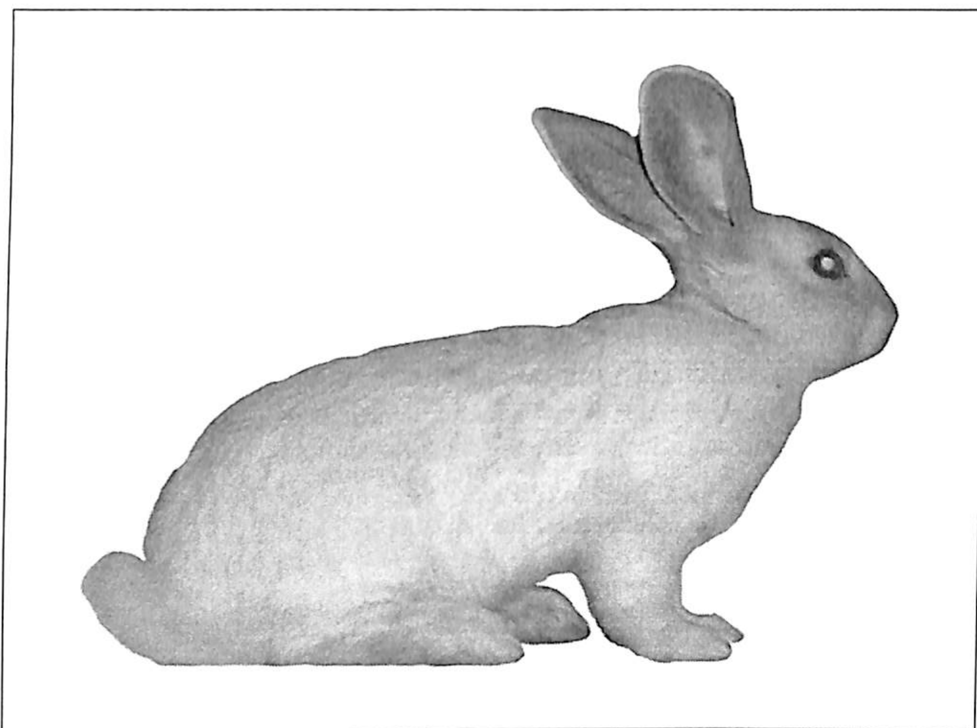
kao projekt protokolarnog predočavanja *same estetike* i *autonomne poetičke umetnosti*?[81] Da li je to neka izuzetna moć izvan ili iznad umetnosti? Da li je to sama moć unutar umetnosti? Ili, da li je reč o strukturiranju društvenih mehanizama čiji je jedan oblik pojavnosti i umetnost? Ako je ovo poslednje u pitanju, tada umetnost ima istu onu granicu koju ima i kapitalizam, odnosno, pokretačke *sile kapitalizma*, tj. kapital, a to je *kapitalistički način proizvodnje* na svim raslojenim nivoima društva. Jedan pijanista je ovaj problem umetničkog rada unutar kapitalizma tako dramatično problematizovao da se mora spomenuti. Bio je to kanadski pijanista, kompozitor i *medijski radnik* Glen Guld. On je mitska figura pijanističkog modernizma. Označio je kritični odnos između *živog* i *medijskog pijanističkog rada*. Kritični odnos između te dve vrste ljudskog rada mogao se tumačiti na razne načine: kao ekscentričnost velikog pijaniste na vrhuncu karijere, kao neka vrsta *artističke šizofrenije* ili odvajanja od referentne realnosti, tj. kao odstupanje od normiranih identiteta umetničke i pijanističke prakse, kao fascinacija i nekontrolisano prepuštanje novim medijima (radio, film, televizija), kao intelektualno umetnička provokacija upućena institucijama i kanonima pijanizma, kao neoplatonističko traganje za idealnom *samom muzikom* svim dozvoljenim i nedozvoljenim sredstvima pijanizma, kao radikalizam modernizma koji se može porediti sa napuštanjima teatra u slučaju reditelja Ježija Grotovskog ili odbacivanju pop kulture *Beatlesa* u slučaju Džordža Harisona i Džona Lenona itd. Muzikolog Žan-Žak Natije je izneo tezu da je Guld izabrao proces radio ili televizijskog snimanja da bi muzičko delo izolovao od izvođenja kao prolaznog događaja i, time, od poetičkih dimenzija dela.[82] Delo bez 'poetike', tj. pokaznog manuelnog rada ili izvođenja se ukazuje kao delo u području estetike. Ako se zanemare procesi stvaranja i izvođenja dela, tada se pažnja poklanja, isključivo, recepciji dela. Recepcija dela je tada isključivo estetska. Muzika između pojedinačnih brojnih izvođenja muzičkog dela i *samog muzičkog dela* ostavlja nesavladivi procep. Izgleda da je *sama muzika* nemoguća. Kao da se uvek nudi i pojavljuje jedna od varijanti muzičkog dela koje anticipira i obećava *samu muziku*, ali da *nje* kao takve nema, da se gubi u varijantnim izvođenjima, zapravo, u umetnosti izvođenja. Guld kao uspešni izvođač, pijanista, poduhvatio se prividno nemogućeg zadatka: kako muzičko delo ponuditi kao *samo završeno* i *zatvoreno muzičko delo* odvojeno od varijantnosti, nepredvidivosti i, svakako, nesavršenosti pojedinačnih izvođenja. Potražio je rešenje u tehnologiji snimanja zvuka[83], a to znači u medijskoj obradi pijanističkog zvuka koji se ne izvodi kao 'čudo' žive svirke pred slušaocima, već kao zabeleženi, obrađeni i dorađeni, tj. postprodukcijski zvuk elektronskog zapisa koji se reprodukuje preko masovnih medija (radio, televizija). Ovakvim načinom razmišljanja i delanja je dobijeno nekoliko otvorenih problema:

---

[81] Na primer, primeniću procedure tumačenja postavljene u spisu Žila Deleza, „Strategije ili ne-stratifikovano: mišljenje spolja (moć)", iz *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, str. 75-96.
[82] Žan-Žak Natije, „Guldovo jedinstvo: struktura i vanvremenost Guldove misli", iz Gilen Gerten (ed), *Svestrani Glen Guld*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2005, str. 74.
[83] Glenn Gould, „The Prospects of Recording" i „Music and Technology", iz Tim Page (ed), *The Glenn Gould Reader*, Vintage Books, New York, 1984, str. 331-353 I 353-368.



Glen Guld (1932-1982)



Eduardo Kac, *GFP – Bunny*, 2000.

- pokazano je da koncert nije univerzalni 'način' prezentovanja muzike, već da ima svoju istoriju koja je dovršena uvođenjem novih medija reprodukcije i distribucije – svakako, reč je o dovršenju koncerta u epohalnom smislu, a ne praktično izvođačkom, jer biće i dalje živih koncerata ali oni neće biti univerzalni i najbitniji način postojanja umetničke muzike,
- umetničko delo u koje je uložen izvođački rad ne mora biti više prezentacija 'izvođenja' već dovršenog, na izvestan način, akuzmatičkog komada, jer, po prvi put u istoriji muzike, sa pojavom gramofonske ploče, moglo se barem prividno posedovati muzičko delo (*imati komad sa muzikom*) kao što se poseduje slika ili skulptura, te
- to delo nije više bilo rezultat inspirativnog živog izvođenja, već akumuliranog proizvodnog medijskog rada.

Naznačeni proces preobražaja koji Guld nagoveštava nije nastao tek tako – inspiracijom i doživljajem same muzike – već njegovom *uronjenošću* u proizvodne preobražaje poznog kapitalizma i time preobražaje same prirode bilo kog i svakog ljudskog rada. Na primer, Paolo Virno, italijanski filozof biopolitičke orijentacije, napravio je intrigantan interpretativni spoj između 'politike' i 'virtuoznosti' u izvođačkim umetnostima, ukazujući da su slične politika kao *vita activa* i virtuoznost kao *živo izuzetno izvođenje*. Virno piše:

> Moglo bi se reći da je svako političko djelovanje *virtuozno*. U stvari, ono s virtuoznošću dijeli kontingenciju, nepostojanje 'dovršenog proizvoda', neposredni i neprenosiv odnos spram drugih. Obrnuto, svaka je virtuoznost u sebi *politička*. Pomislimo na slučaj Glenn Goulda. Ovaj veliki pijanista je, paradoksalno, mrzio glavne značajke aktivnosti umjetnika-izvođača – drugim riječima, prezirao je izvedbu u javnosti. Cijeli se život borio protiv 'političkosti' koja je neodvojiva od njegove vlastite djelatnosti. Gould je u jednom trenutku izjavio kako želi 'napustiti *vita activu*', odnosno, izlaganje pogledu drugih (pazite: '*vita activa*' je tradicionalan naziv za politiku). Kako bi vlastitu virtuoznost učinio nepolitičkom, pokušao je što više približiti djelatnost umjetnika-izvođača radu u strogom smislu te riječi, nečemu što iza sebe ostavlja izvanjske proizvode. To je značilo zatvoriti se u glazbeni studio, potajice snimati ploče (izvanredne, između ostalog), kako bi se stvorilo 'djelo'. Da bi izbegao javno-političku dimenziju urođenu virtuoznosti, morao je hiniti kako su njegove maestralne izvedbe proizvele neki dovršeni predmet (neovisan o samoj izvedbi). Tamo gdje je djelo, autonoman proizvod, ondje je rad, a ne više virtuoznost, pa stoga niti politika.[84]

Guldov obrt od izvođenja i virtuoznosti ka *proizvodnom radu* menja suštinski odnos prema muzičkom delu. Jer do nekog trenutka mogao sam reći: „Čuo sam Guldovo

---

[84] Paolo Virno, „O virtuoznosti. Od Aristotela do Glena Goulda", u „Rad, Djelovanje, Intelekt", iz *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2004, str. 47-48.

izvođenje Baha!", ali posle Guldovog preobražaja statusa muzičkog dela, mogao sam reći „Imam Guldovo izvođenje Baha, kao što imam Pikasovu grafiku izrađenu po Pusenovim motivima!" Ta promena menja granicu dela u polju granica ostvarivanja kapitala, a to znači odnosa politike (virtuoznosti) i proizvodnje (rada) u odnosu na doživljaj ili na posed muzike kao završenog i zatvorenog dela. Desio se obrt od muzičkog dela kao događaja izvedbe u muzičko delo kao objekt posedovanja. Umetničko delo se, tada, vidi kao izraz 'projekta' – plana protokola i procedura – koji treba realizovati i koji se može realizovati u beskrajnom broju varijanti od kojih treba izabrati onu *idealnu*. S druge strane, umetničko delo nije stvar *samog izvođenja*, već postprodukcije koja će izvođenje kao *trag živog rada* preneti u obrade medijskih mogućnosti. Odigrao se bitni preobražaj umetničkog stvaranja i umetničkog virtuoziteta u medijsku i kulturalnu 'obradu' u postprodukciji, koja nije više stvar samo muzike, filma ili digitalne umetnosti, već i bilo koje druge umetničke prakse koja se konceptualno, medijski i institucionalno preuređuje nakon izvedbe. Živa umetnost postaje proizvodnja 'punjenja' (*charge*) za postprodukcijsku[85] obradu koja vodi ka čulnim i telesnim *dejstvima* i *intenzitetima* dela u kojoj učestvuju pre svega 'kustosi' i 'producenti', odnosno *dizajneri* na mestu obrade i prerade autorskih produkcija. Na primer, brazilski umetnik Eduardo Kac je *izveo* 'transgenetičko' umetničko delo *GFP Bunny*[86] (2000). Njegov *umetnički rad* je bio usmeren na stvaranje zelenog fluorescentnog zeca (GFP: green fluorescent protein, zeleni fluorescentni protein), zatim, na javni dijalog o genetski modifikovanom zecu i na društvenu integraciju genetski modifikovanog zeca. Po Kacu, *transgenetska umetnost* je umetnička praksa zasnovana na upotrebi genetskog inženjeringa u prenosu prirodnih ili sintetičkih gena u jedan živi organizam čime se stvara jedinstveno živo stvorenje. Ali, šta je Kacovo umetničko delo: produkcija fluorescentnog zeca kao 'živog objekta'? ili postprodukcijske prezentacije 'predstava' i 'promocija' fluorescentnog zeca u kulturi i društvu sa svim pokrenutim naučnim, umetničkim, estetičkim, etičkim, političkim, marketinškim ili kulturalnim pitanjima? Kac je, na primer, u postprodukciji ponudio skulpture koje prikazuju fluo-zeca i njega (*Featherless*, 2006), javne displej projekcije u urbanim prostorima (*Tabbit Remix*, 2004), *online* knjigu utisaka o delu *GFP Bunny* (2000-2004), digitalni interaktivni rad (*The Alba Headline Supercollider*, 2004), javnu instalaciju postera (*Le Lapin Unique*, 2003), knjigu umetnika sa poetskim i humornim javnim reakcijama na *GFP Bunny* (2003), seriju po dimenzijama velikih crteža i fotografija (*Free Alba!*, 2001-2002), zastavu za projekt *GFP Bunny* (*The Alba Flag*, 2001), serije javnih intervencija koje uključuju plakate, predavanja, razgovore na ulici, članke, televizijske i radio emisije (*GFP Bunny – Paris Intervention*, 2000). Kac je stvorio složenu mrežu produkcijskih i postprodukcijskih efekata koji čine delo *GFP Bunny*, što znači da delo nije samo fluo-zec, već sistem prezentacija koje grade kulturalnu *auru* oko genetski konstruisanog zeca. Fluo-zec je uzorak koji se uvodi u kulturalnu industriju i proizvođenje 'atmosfere' i 'aure' novog biološkog dela. Zato u

[85] Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.
[86] http://www.ekac.org/gfpbunny.html

ontološkom smislu: umetničko delo nije živi fluo-zec, već poredak kulturalnih odnosa koji nastaju postprodukcijskim izlaganjima produkcijskog proizvoda. Kao da više nije cilj proizvod već *spektakularnost*, čulno-telesna i medijska predočivost, tj. čulna pokaznost, kulturalnih tragova (transformacija, transfiguracija, reciklaža, rimejka) proizvoda nastalog iz sinhronijskih i dijahronijskih mreža savremene proizvodnje.

Poetika novih medija: afektacija, intenzitet i delo koje je *fluks*

Kada su filozof Žil Delez i psihoanalitičar Feliks Gatari započeli kritiku[87] uloge *označitelja* i pomerili pažnju sa dijalektičkog odnosa označitelja i označenog u znaku na ulogu *mašine* koja proizvodi *flukseve*, oni su doveli u pitanje poststrukturalističku semiologiju i, zatim, teoriju teksta kao produkcije značenja među značenjima kulture. Radikalnom antiesencijalizmu poststrukturalističkog tekstualizma ponuđena je slika delujućeg događaja uključenog u rad *mašine*. Ponuđena je teoretizacija dejstva naspram ponude, premeštanja i čitanja značenja: izloženost tela dejstvu naspram intelektualnog šifriranja i dešifrovanja javnih, tajnih, umetničkih ili bilo kojih drugih značenja ili značenjskih funkcija. Na primer, knjiga *Anti-Edip/ Kapitalizam i šizofrenija* započinje upečatljivom slikom koja obećava dinamiku događaja:

> To posvuda funkcioniše, čas bez prestanka, čas diskontinuirano. To diše, to greje, to jede. To sere, to tuca. Koje li greške što smo rekli *to*. Posvuda su mašine, nimalo metaforično rečeno: mašine mašina, sa svojim spajanjima, povezivanjima. Mašina-organ priključena je na mašinu izvor: jedna emituje neki fluks, druga ga preseca. Dojka je mašina koja proizvodi mleko, a usta – mašina spojena sa ovom. Usta anoreksične osobe se dvoume između mašine za jedenje, analne mašine, mašine za govorenje, mašine za disanje (napad astme). Tako svi mi nešto majstorišemo; svako na svojim mašinama. Mašina-organ za mašinu-energiju, uvek postoje fluksevi i rezovi. Predsednik Šreber ima nebeske zrake u turu. *Solarni anus*. I budite sigurni da to funkcioniše, predsednik Šreber oseća nešto, proizvodi nešto i može da postavi teoriju o tome. Nešto se proizvodi: to su učinci mašine, a ne učinci metafora.[88]

Nešto se događaja i taj događaj deluje bez obzira na značenja, na kontekst, na razumevanje posmatrača ili slušaoca. Dejstvo je prepoznatljivo i ostavlja trag bez obzira na tumačenje. Na primer, osmeh na grčkom arhajskom kipu je osmeh bez obzira što se znaju ili ne njegova konkretna psihološka ili društvena značenja. Osmeh deluje kao osmeh bez obzira ko mu pogledom pristupao. Osmeh će trajati dok kip bude

---

[87] "Žil Delez i Feliks Gatari o *Anti-Entiedipu*", iz „U spomen Žil Delezu" (temat), *Ženske studije* br. 4, Beograd, 1998, str. 63.

[88] Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip / Kapitalizam i šizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990, str. 5.

postojao. Osmeh je 'od' kipa a ne od modela ili od našeg doživljaja i razumevanja 'osmeha'. Proizvod, u ovom slučaju isklesani osmeh, nezavistan je od uzora-čoveka koji je pozirao sa osmehom pre oko 2600. godina. Odnosno, neko može čitati 'džins pantalone', sa stanovišta studija kulture, kao znak/tekst za srednju klasu, urbani život, slobodno vreme, zabavu, savremenost, mladost, erotičnost itd. ali, neće uzimati u obzir kako džins naleže na telo, kako se pripija uz noge, dodiruje genitalije, pada preko guze – kako deluje na telo koje se kreće u džinsu. Razlika u događanju tesnog džinsa i komotnog džinsa u odnosu na telo u pokretu kao intenzitet koji deluje na telo, u semiološkim i tekstualnim činjenjima neće biti uzet u obzir kao intenzitet, već kao moguće značenje. Pitanje o intenzitetu dejstva džinsa na telo je bitno za postsemiološki pristup? Drugim rečima, Delez i Gatari su u jednom trenutku ukazali na obrt od 'teksta' kao zastupnika na *mašine* – misli se na sve ono što može proizvesti fizički efekat – koje deluju različitim intenzitetima na telo, na tela, na odnose tela. Ako se ovakav način razmišljanja primeni na pojam umetnosti, tada se umetnost vidi kao *nešto* što je povezano sa problemom dejstva i to intenziteta dejstva u procesu percepcije i afektacije:

> Ona je nezavisna od stvaraoca zahvaljujući samopostavljanju stvorenog, koje se čuva u samom sebi.[89]

Pored zamisli 'estetskog' i 'čulnog' pojavljuju se zamisli afekta/afektacije i, sa tim možemo povezati, pojam atrakcije. Afektacija i atrakcija se teorijski razlikuju, mada na prvi pogled liče – reč je o privlačenju pažnje, tj. o intenzitetu privučene pažnje a ne o 'sadržaju' koje to privlačenje pažnje ostvaruje. I afektacija i atrakcija, zato, u najopštijem smislu jesu *privlačenje čulne pažnje*.

Ali prvo o afektu! Koncept afekta treba razlikovati od koncepta emocije. Emocija je afekt sa određenim specificiranim sadržajem (emocija tuge zbog smrti drage osobe, radosti zbog pobede na sportskom takmičenju itd), a afektacija je *samo* dejstvo ili efekat intenziteta koji ima nekakav učinak na posmatrača, slušaoca, čitaoca ili učesnika bez ukazivanja na posebni sadržaj emocije. Afektacija je intenzitet dejstva slike, objekta, tela, zvuka, glasa, teksta. Na primer, glas pevačice/pevača odigrava se kao intenzitet. Intenzitet se pojavljuje kao dejstvo i dejstvo pokreće događaj glasa kao ono što deluje na telo slušaoca. Umetnost pevanja se zasniva na 'umetničkom radu' sa promenama intenziteta. Delez i Gatari[90] su zamisao 'afekta' i izvedenicu 'afektacija' razradili preuzimajući filozofski termin iz *Etike*[91] Baruha de Spinoze i provodeći ga kroz Bergsonovu filozofiju[92]. Oni su posredstvom zamisli afekta i afektacije pokušali da izvedu teoriju čulnog dejstva koja označava prelazak sa 'pozicije subjekta' na 'pozi-

---

[89] Žil Delez, Feliks Gatari, „Percept, afekt i pojam ", iz *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, str. 206.

[90] Mario Perniola, „Shizo-analiza i blokade senzacija", u „Estetika i osećanje", iz *Estetika dvadesetog veka*, Svetovi, Novi Sad, 2005, str. 248-250.

[91] Baruh de Spinoza, "O ljudskom ropstvu, ili o snazi afekta", iz *Etika – Geometrijskim redom izložena i u pet delova podeljena*, Kultura, Beograd, 1970, str. 173-246.

[92] Žil Delez, *Bergsonizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2001; Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.

ciju događaja', odnosno, sa pozicije *ja sam egzaltiran njenim pevanjem* na poziciju 'egzaltacija se dešava meni'. Na primer, Delez i Gatari ukazuju:

> Ono što se čuva, stvar ili umetničko delo, jeste *blok čulnih utisaka (senzacija), to jest jedan sklop percepata i afekata.*
> Percepti nisu više percepcije, oni su nezavisni od stanja onih koji ih doživljavaju; afekti nisu više sentimenti biti afekcije, oni premašuju snagu onih koji kroz njih prolaze. Čulni utisci, percepti, afekti jesu *bića* koja imaju sopstvenu, neizvesnu vrednost i koji prekoračuju sve što je doživljeno. Mogli bismo reći da oni postoje u odsustvu čoveka, zato što je čovek, onakav kakav je predstavljen u kamenu, na platnu ili pomoću reči, i sam jedan sklop percepata i afekata. Umetničko delo je biće čulnog utiska i ništa drugo: ono postoji po sebi.[93]

Ukazuje se na proto-fenomenološki, tj. fenomenalistički opis pojavnog događaja i njegovih intenziteta dejstva na slušaoca/gledaoca. Ponuđen je protokol tumačenja događaja, pa i događaja umetnosti, kao odnosa percepata i afekata, tj. opaženog (onoga što je viđeno ili čuto) i intenziteta i trajanja događaja onoga što je viđeno ili čuto 'od' umetničkog dela. To je intenzitet i trajanje efekata na onoga koji gleda/sluša ili prisustvuje. Bitno je naglasiti sledeću razliku! Umetničko delo, na primer, kao *tekst* ili *semiološki model* ne postoji po sebi kao sam tekst ili locirani i izdvojeni semiološki model, već jeste tekst tek u odnosu sa drugim tekstovima koje upija u sebe preobražavajući odložena, aktuelna i potencijalna značenja. Naprotiv, umetničko delo kao 'događaj', ono što se ukazuje kao pojedinačni događaj *tu* i *tada*, jeste *samo ono* što je u izvesnom prostoru i vremenu sačinjeno od pojedinačnih percepata i afekata koji mogu proizvesti i koji proizvode intenzitet sa svim naknadnim mogućim referencama. Po Brajanu Masumiju[94], jednom od tumača Delezove filozofije, afekt je određen razlikom između sadržaja i efekta. Na primer, trajanje efekta jedne slike nije povezano sa njenim sadržajem. Dužina trajanja efekta slike (vizuelne slike, akustičke slike, audiovizuelne slike, haptičke *slike*) može se imenovati kao *intenzitet*. Intenzitet je ono što deluje na telo recipijenta. Ono što proizlazi jeste da između kvaliteta slike i intenziteta nema nužne korespondencije, ako postoji nekakav odnos, on je drugačije prirode. Nivo intenziteta nije semantički ili semiološki organizovan. Već, intenziteti su pre u odnosu rezoniranja, interferencije, pojačanja ili smirivanja. Intenziteti su regulativne veličine, a ne značenjski zastupnici. Jedna od Masumijevih teza[95] je da se *intenzitet* i *iskustvo* dopunjuju kao dve uzajamno pretpostavljene dimenzije ili kao dve strane jednog novčića, ali da nisu isto. Intenzitet nije iskustvo. Intenzitet je imanentan materiji i događajima, umu i telu, te svakom nivou grananja komponujući ih i bivajući komponovan od njih.

Dok je afekt precizan filozofski termin pažljivo razvijan u Delezovom i

[93] Žil Delez, Feliks Gatari (1995), „Percept, afekt i pojam ", str. 206.
[94] Brian Massumi, „The Autonomy of Affect", iz *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002, str. 23-45.
[95] Brian Massumi (2002), „The Autonomy of Affect", str. 33.

Gatarijevom radu na reinterpretiranju Bergsonove filozofije, odnosno, u Masumijevim interpretacijama novih digitalnih medija, *atrakcija* je poetički termin razvijen u praksi reditelja S.M. Ajzenštajna dvadesetih godina XX veka. Po njemu, atrakcija jeste svaki *agresivni moment* u pozorištu:

> ..., to jest, svaki elemenat koji izvlači na površinu ona gledaočeva osećanja ili psihološka stanja koja mogu uticati na njegovo iskustvo – svaki elemenat koji se može proveriti i matematički proračunati u cilju izazvanja izvesnih emotivnih šokova po određenom redosledu i u okviru celokupnog utiska, što jedino omogućava prihvatanje krajnjeg idejnog zaključka. Put do saznanja 'kroz živu igru strasti' naročito važi (sa načina primanja utisaka) za pozorište.[96]

Afektacija je dejstvo intenziteta pojavljivanja umetničkog dela pred telom ili čulima. Afektacije su učinci organizacije trajanja i umrežavanja/presecanja intenziteta, a atrakcija je ono *dramaturško* i *rediteljsko*, odnosno, *izvođačko* intencionalno usmereno dejstvo intenziteta u polju očekivanja privlačenja i artikulacije pažnje gledaoca/slušaoca. Afektacija je nešto što izmiče intencionalnosti u materijalnom događaju, a atrakcija je intencionalno oponašanje potencijalnosti afektacije u složenim ponudama mnogostrukosti pojavnosti slike (vizuelne, audio, audiovizuelne, haptičke, aromatične itd) koju umetnik izvodi da postigne učinak, učinak koji će na različitim nivoima delovati od intenziteta, ali i od anticipacije mogućih značenja. Ukazivanjem na 'afekt' i 'atrakciju' predočena je jedna moguća, od zaista brojnih, teoretizacija 'čulnog' događaja i time estetskog (afekt) i poetičko-umetničkog (atrakcija).

Francuski reditelj Žan Lik Godar je *izveo* televizijski film *Historie(s) du cinéma – 1A & 1B*[97] (1998) koji kao da je rađen selekcionisanjem, montažom i prezentacijom filmskih audio-vizuelnih intenziteta u funkciji filmske čulne afektacije. Godar je ovim filmom konstruisao čulne pojave, događaje, koji zastupaju *istoriju filma* kao sasvim ličnu ponudu sastavljenu od hibridnih fragmenata koji deluju na čula gledaoca. Film je načinjen od tragova, tačnije, izabranih kadrova koji se povezuju na način povezivanja, ne narativa, već *intenziteta* ili *impulsa*: audiovizuelnih udara. Time nisu postavljene kao bitne reference kadra prema filmu-porekla ili sećanjima na filmsku priču iz koje su uzete, već je bitno dejstvo slike, koje se ukazuje otporom, zaokupljanjem, odstupanjem, približavanjem, trajanjem. Dejstvo slike nije svedeno samo na 'svetlosni udar' o čemu su maštali pioniri apstraktnog filma kao što su bili Hans Rihter, Oskar Fišinger ili Valter Rutman.[98] Afektaciju je mogao provocirati svetlosni impuls, žanrovski kôd, figura koja zastupa telo, krupni plan ili total, odnosno, izdvojenost segmenta priče: ostatak od priče ili fragment koji anticipira priču, obećava akciju itd. Afektivna slika zauzima razmak između akcije i reakcije, apsorbuje unutrašnje delovanje i reaguje iznutra.[99] Godar hoće da upotrebi *tragove* medija i da izvede slučajeve filmske afektacije:

[96] S.M. Ajzenštajn, „Montaža atrakcija", iz *Montaža atrakcija*, Nolit, Beograd, 1964, str. 29.

[97] *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour l "Historie(s) du cinéma"* (temat), *Art Press*, Paris, 1998.

[98] Walter Schobert (ed), *The German Avant-Garde Film of the 1920's*, Goethe Institut, München, 1989.

[99] Žil Delez (1998), „Afektivna slika: lice i krupni plan", „Afektivna slika: svojstva, moći i obični prostori", „Od Afektivnosti do akcije: slika-impuls" i „Rečnik pojmova", str. 106-122, 123-146, 147-167 i 250.

pokrenutog dejstva koje nije 'sam fenomen' već pokretna slika koja je istovremeno izdvojena iz svog niza predviđene atrakcije i upućena neočekivanoj improvizaciji. To je slično onom što na filozofskom planu Delez želi da ostvari bezbrojnim opisima filmova i verbalnim metaforama kadriranja i sečenja slika iz toka filmskog narativa:

> Ne predstavljamo nijednu reprodukciju koja bi ilustrovala naš tekst, jer je, naprotiv, naš tekst pokušaj ilustracije čuvenih filmova za koje svakog od nas više ili manje vežu sećanje, emocije ili percepcija.[100]

Godar ne opisuje filmove. On iseca iz njih: bitne kadrove, slučajne kadrove, potencijalne slike, ostatke narativa itd. Time obećava razmak između akcije i reakcije. Delez taj razmak oponaša jezikom, koncentrisanošću na viđeni prizor sa filmskog ekrana. Drugim rečima, radi se o suočavanju hibridnih slika u izazivanju afektacija koje nekada, sasvim slučajno, interferiraju u 'smisaoni' događaj, a nekada pokazuju svoje neuklopljenosti i razlike. Godar je jednom prilikom istakao:

> Mislim da je najbolje da gledate ove programe tako što ćete ući u sliku bez posebnog imena ili reference u glavi. Što manje znate, bolje.[101]

Filmska slika je događaj i to audiovizuelni događaj koji je preuzet iz nekog filmskog dela, izolovan i, zatim, unesen u novi kontekst audiovizuelnih, a ne narativnih ili simboličnih izbora. Bitna je mogućnost da audiovizuelni događaj ili detalj privlači pažnju. Deluje kao uzorak koji je tu radi samog delovanja i to delovanja koje audiovizuelnošću potvrđuje moć filmske afektacije. Zato, Godarova istorija filma nije istorija žanrova, sižea, filmskih priča, glume, prezentovanih junaka/junakinja ili tehničkih inovacija, već improvizacijska istorija intenziteta afektacije za gledaočeve audiovizuelne sposobnosti. Gledalac treba da prati i, zatim, učestvuje u improvizacijama: čulnim, ne intelektualnim, reakcijama na filmske *izazove*, tj. dejstva. Istorija nije *mrtva* jer se uvodi u rad na filmu, tj. rad na slikama i od slika.

Dok je tradicionalna filmska umetnost publiku držala nepokretnom i na nju delovala pokretnom slikom ispred mirujućeg *posmatračkog tela*, digitalna umetnost deluje na ukupnu gledateljevu telesnost.[102] Od afektacije pogleda dolazi se do afektacije tela. To se odigrava tako što 'film' više nije uramljen kao slika na ekranu ispred tela koje gleda, već je audiovizuelni ili audiovizuelno-haptički događaj postavljen u prostor u koji se mora ući telom da bi se delo realizovalo, osetilo i doživelo. Takva dela su, na primer, digitalni video ambijenti Tonija Aurslera, Bila Vajole ili Daglasa Gordona[103]. Više nije u pitanju uokvirenje slike već uokvirenje ili, tačnije, afektivno uokvirenje tela posmatrača/učesnika. Ono što Mark B.N. Hansen ukazuje u *Filozofiji novih medija* je promena važnosti od onoga što slika pokazuje na ono kako slika koja nešto prikazuje deluje na čulno telo i dovodi do složene audiovizuelne i haptičke afektacije:

---

[100] Žil Delez (1998), „Predgovor", str. 6.

[101] Michel Ciment, Stéphane Goudet, „Entretien: Jean-Luc Godard", *Positif 456*, Paris, February 1999, str. 57.

[102] Marie-Luise Angerer, „Umjetnost i mediji u pokretu", iz *Touch Me festival – OutInOpen*, Multimedijalni institut i Kontejner – biro suvremene umjetničke prakse, Zagreb, 2005, str. 114.

[103] *Bill Viola*, Biennale di Venezia, 1995; i Douglas Gordon, James Hogg, *Douglas Gordon: Confessions*, Kunsthaus Brengenz, 2006.



Bil Vajola, *Uspavani razum*, 1988.



Daglas Gordon, *Ispovesti osuđenog grešnika*, 1995.

> ...digitalizacija razbija okvir, sliku bezgranično proširuje ne samo u svim prostornim dimenzijama nego i u vremenu koje više ne mora biti predstavljeno kao varijantna serija (virtuelnih) slika. U tom smislu digitalna slika predstavlja estetski izazov filmu, izazov koji zahteva 'novu volju za stvaranjem umetnosti', izazov na koji odgovora nova medijska umetnost koja otelovljuje estetiku neobergsonista. Zato digitalna slika nužno postavlja pitanje o tome šta će ili ko će zakoračiti u prostor i preuzeti zadatak uramljivanja (uramljivanje biva nužno za postavljanje razlike između aktuelnog i virtuelnog, te za katalizaciju aktuelizacije virtuelnog), njegova tehnička fleksibilnost nužno prelazi preko sebe, prema nečemu što prelazi preko informacija, u izvoru i prijemniku informacija.[104]

Reč je o kretanju koje se postiže radom na čulno-telesnoj pojavnosti informacija naspram tela posmatrača-saučesnika. Kao *umetničko delo* se ukazuje složeni interaktivni događaj afektiranja tela, audio-vizuelno-haptičkog događaja u prostoru i vremenu sa sistemom mašina koje proizvode fluks slika. Delez je ukazivao na važnost 'mašine' za afektaciju, dok je Hansen razrađivao ulogu tela u *čulnom polju efekata* koje 'uramljuje' aktivno telo izvođača u digitalnom okružju. Bitno je uočiti da 'delo' u *umetnosti novih medija* nije ni sama 'slika', ni prostor, ni vreme, ni upotrebljena tehnika, ni odnos čoveka sa konstruisanim i izvedenim audio-vizuelno-digitalnim događajem, već složeni odnos 'događanja' ili, tačnije, proticanja u koje su uključeni dinamični aspekti, procesi, nosioci procesa i veštački ili organski sistemi reagovanja (odziva). Potrebno je, zato, analizirati ove dinamične aspekte.

Digitalnim tehnologijama se nazivaju složene materijalne društvene prakse generisanja, simulacije, obrade, prezentacije i izvođenja informacija zasnovane na digitalnim računarima, digitalnim mrežama računara i kibernetskim sistemima, odnosno, njihovim međusobnim realizovanim i funkcionalnim relacijama prema kulturalnim i društvenim diskursima moći (upravljanja, regulacije i identifikacije). Digitalne tehnologije, kao složene materijalne društvene prakse, su bitno određene svojom pozicijom – zahtevima, očekivanjima, ciljevima, identifikacijama – u sistemu proizvodnje, razmene i potrošnje *viška vrednosti*[105] unutar specifičnog društva koje je osnovni rad fundamentalno izmenilo iz domena obrade prirodnih sirovina ili simulacije potencijalnih svetova informaciju u proizvodnju afektacijskih događaja. Vrednost nije samo *cena*, već sistem odnosa koji omogućava da se pojedinačne *cene* međusobno odnose u ljudskoj praksi koja nije samo od 'ljudi' već i od sveta proizvedenog ljudskim radom. Sa digitalnim tehnologijama, *višak vrednosti* nije kao u tradicionalnom marksizmu izveden kao *efekat* strukturacije *cene* proizvedenog objekta nastalog preobražajem *prirode* u *kulturu*, već mreža i efekti mreže izvođenja materijalnog direktnog (*imago*) i indirektnog (*mrežnog*) okružja individuuma ili mašine u

---

[104] Mark B.N. Hansen, „Framing the Digital Image: Jeffrey Shaw and Embodied Aesthetics of New Media", iz *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 75.

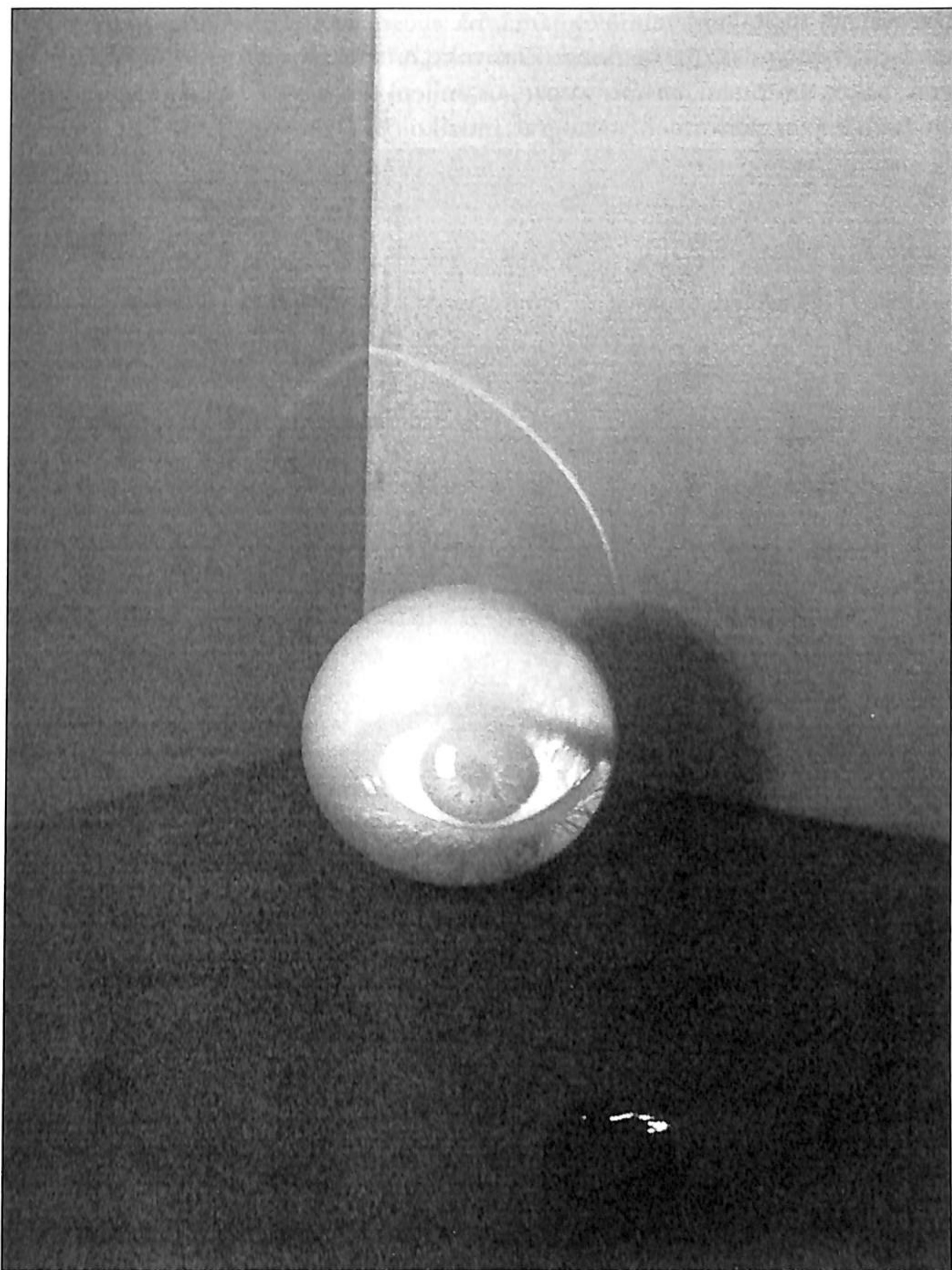
[105] Prema Rado Riha, Slavoj Žižek, »Notranja razlika vrednosti«, iz *Problemi teorije fetišizma – Filozofija skoz psihoanalizo II*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 46-50.

postajanju *tela* subjektom u artificijelnom svetu (kulture, društva), tj. izvan prirode i naspram prirode. Jer, ono što stvara digitalna praksa jeste *afekt* koji se dešava između biološkog tela i digitalnog okružja. Ali tu afekti, bergsonovski rečeno, jesu onaj deo ili onaj aspekt unutrašnjosti tela koji se meša sa slikom telesne spoljašnjosti. Drugim rečima, to je *ono* što se mora oduzeti od dejstva percepcije kako bi se dobila čista slika.[106] *Čista/sama* slika je samo idealitet koji se da teorijski izvesti i konstruisati iz fluksa događaja koji deluju na telo preobražavajući ga ne samo u subjekt već i u *metu* udara nosilaca informacija. U ovakvom kontekstu razmatranja 'informacija' se ne vidi kao ono što je u polju poruke, već se vidi kao bitni i delujući nosilac/nosač poruke. U dominantnoj zapadnoj kulturi na prelazu XX u XXI vek, digitalne tehnologije su instrument globalizujuće[107] ili relacione politike realizacije makro- i mikrodruštvene realnosti. Neki teoretičari govore o digitalnim tehnologijama kao *aparatusima izvođenja globalizujuće svakodnevne kulture* u hegemonim zapadnim projektima transformacije/tranzicije društva.[108] Digitalne tehnologije se, u marginalnim kulturama u relaciji sa dominantnim zapadnim kulturama, uspostavljaju kao *instrumentalni metafizički objekt*: (i) negacije (odbacivanja, satanizacije) od strane patriotskih tradicionalnih snaga u postsocijalizmu i postkolonijalizmu, ili se (ii) izvode kao sredstvo antiglobalističkog otpora[109] globalnom tržištu informacija i tržištu izvođenja rasnih, etničkih, klasnih, rodnih, generacijskih itd. događaja *identiteta*.

Ali šta je 'delo' *novih medija*? Delo jeste tu oko događaja, tj. *izvođenja* događaja koje vodi ka afektaciji. *Izvođenje* je ostvarivanje protokola posredstvom procedure kao događaja.[110] Izvođenje digitalnim tehnologijama je materijalna praksa relacionog, često interaktivnog, intervenisanja na zadatom digitalnom sistemu, između digitalnih sistema ili između digitalnih i nedigitalnih sistema u odnosu na ljudsko telo koje biva aficirano da bi moglo biti uvedeno u igru umetnikovih operacija. Ključna posledica masovne proizvodnje i upotrebe digitalnih tehnologija je da *materijalna praksa izvođenja* postaje dominantna i nezaobilazna društvena praksa komunikacije i realizacije aktuelnog sveta. Jer *proizvodni rad* digitalnim tehnologijama nije primarno proizvodni preobražaj *prirodnog stanja materije* (prirodnih predmeta) u veštački proizvod (robu, višak robne vrednosti), već izvođenje događaja na mogućnostima digitalnog sistema u odnosima prema ljudskim telima i njihovom afektiranošću. Drugim rečima, umetničko delo digitalne umetnosti nije *završeni komad*, ali ni samo izvođenje, već mogućnost i posledice *fluksa događaja*, tj. postignuće afektacije. Afektacija je efekat dejstva medijskog umetničkog dela, naspram tradicionalne završenosti i postavljenosti

---

[106] Mark B.N. Hansen (2004), str. 100.
[107] Videti suprotne pozicije u odnosu na globalizaciju u David Held, *Democracy and the Globar Order – From the Modern State to Cosmopolitian Governance*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1995; i Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperija*, Multimedijalni institut – Arkzin, Zagreb, 2003.
[108] Gregory Dale Adamson, »Capitalist Tendencies« i »Metaphysics beyond Marx«, iz *Philosophy in the Age of Science and Capital*, Continuum, London, 2002, str. 107-134. i 135-154.
[109] Jill Lane, »Digital Zapatistas«, *TDR* vol. 47, no. 2, New York, 2003, str. 129-144.
[110] Francoise Proust, »Kaj je dogodek?«, iz »Filozofija i njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja« (temat), *Filozofski vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1998, str. 9-19.



Toni Aursler, *Zločinačko oko*, 1995.

dela u svet. U digitalnim tehnologijama, na sličan način, izvođač postaje bilo koji korisnik digitalnog sistema: bankarski činovnik, broker, fabrički radnik, arhitekta, koreograf, haker, erotoman, *on-line* kupac, usamljeni *četingovac*, vojni strateg, politički analitičar, dizajner, performer, pornograf, muzikolog, prodavac na *on-line* rasprodajama, reditelj, glumac, performer itd. Izvođenje u svetu digitalnih tehnologija je prekid sa društvenim i individualnim organskim ravnotežama i okret ka izvođenju komandi između mašina, odnosno, između *umreženih mašina* u kojima se subjekt preobražava iz tela-*centra* u *flux afektacija oko i, još važnije, kroz telo.*[111] Ovi procesi su doveli do toga da više nema razlike između *umetničkog dela* ili bilo kog drugog kulturalnog ili društvenog artefakta, odnosno, izvođenja, odnosno, prakse. Afekat i afektacija su postali važniji od dejstva ideologije jer: ideologija je uvek ostajala oko *nas* – kao neka vrsta ogledala u kome se prepoznaje *sama realnost* – dok afekt je ono što se odigrava u svakom pojedinačnom telu u interakciji sa dinamičnim i promenljivim svetom događaja kojima se telo disciplinuje za život. Pojedini teoretičari, kao što je Brajan Masumi sa estetike i poetike *digitalnih tehnologija* prelaze na *politiku afekta*,[112] a to znači na javno suočenje sa potencijalnostima regulacije i deregulacije *samog života*. Javno *delovanje* se, međutim, suštinski promenilo, pošto se odigrava istovremeno u sasvim neuporedivim režimima *tradicionalne javnosti* (biti, govoriti i delovati na trgu među ljudima) preko neodređenih mas-kulturalnih modusa 'javnog mnjenja' u građanskom društvu do medijske hibridnosti i neuporedivosti 'ekranske kulture' koja je istovremeno sasvim otuđena i individualizovana do *same jedinke pred ekranom* i, zatim, do mnoštva 'promiskuitetno' povezanih *izolovanih jedinki* priključenih (*plug-in*) u mnogostrukost komunikacijskih i zastupničkih mreža.

---

[111] Prema Félix Guattari, »Machinic Heterogenesis«, iz Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993, str. 25.
[112] Brian Massumi (2002).

NAUKA: *KLASIFIKACIJA*

(Od nauke o umetnostima do teorije umetnosti)



Džon Keijdž, *Preparirani klavir*, pre 1950.

Pristupi teoriji nauke: moć i znanje

Naukom se uobičajeno i primarno naziva svaki 'racionalno' pretpostavljeni i teorijski ili iskustveno proverljivi sistem ili praksa institucionalnog istraživanja, sticanja i prezentovanja 'verovanja'.[1] *Racionalno* je jedan od bitnih uslova definisanja nauke. Pri tome, nauka je društvena praksa predočavanja *javnog* i *objektivnog* znanja. Karakteristične su dve različite platforme izvođenja nauke[2]. Prva platforma protokola i procedura nauke gradi se na svakidašnjem zdravorazumskom iskustvu. Na primer, opaža se jedna tamna tačka koja se kreće na glatkoj površini u odnosu na druge tamne tačke sličnih dimenzija i oblika. To je pristup direktnog opažanja koji je uobičajen za laboratorijski rad i izvođenja opisa *jednostavnih* i *direktnih* činjenica čulnog iskustva. Pretpostavlja se da takva iskustva dele svi ljudi i da su svi ljudi racionalni delatnici. Iz naznačenih formulacija se očigledno vidi da svakidašnje iskustvo ili zdravorazumska racionalnost nisu samo po sebi razumljiva ljudska svojstva i sposobnosti, već, pre svega, konstrukti protokola koji se mogu smatrati *naučnim*. *Naučnim* se naziva svaka priprema ili ponuda 'protokola' koji treba da obezbede racionalno znanje. Druga platforma protokola i procedura je ona na kojoj se konstruiše platforma nauke. Ta platforma je različita od razine zdravorazumskog predočavanja opšteljudskog čulnog iskustva. Diskursi kojima se konstruišu opšti principi nauke su različiti od svakodnevnog *govora* upućenog direktnom čulnom iskustvu i 'nevinom' gledaocu/slušaocu. Jedan od problema filozofije nauke je kako se od zdravorazumskih iskustava koje mogu deliti svi ljudi dolazi do opštih naučnih principa, odnosno, kako se 'zdrav razum' kao neposredno mišljenje o čulno saznatljivom svetu i 'apstraktni razum' kao mišljenje o opštim pojmovima mogu suočiti, povezati i teorijski zastupati?! Odgovori na ovo pitanje su istorijski i specifični za različite epohe u kojima se nauka institucionalno i politički uspostavljala.[3] Nauka je 'javna' delatnost, čak i kada je kontrolišu *tajne državne službe*, to znači da je uvek politički konstituisana i u funkcionalnom smislu institucionalizovana. Ove platforme *zdravog razuma* i *apstraktnog-opšteg razuma* izvođenja nauke omogućavaju, u svakom slučaju, da se naučne teorije postavljaju kao nešto što ukazuje, istovremeno, na pojedinačno *događaja* i opšte *pojma*. To ukazivanje se izvodi protokolima koji treba da obezbede javnu i priznatu legitimnost tog odnosa: odnosa 'pojedinačnog' i 'opšteg' u procesu potvrđivanja istine. Nauka je, zato, postavljena kao društvena institucija koja *projektuje* mogućnosti uspostavljanja

---

[1] Lari Laudan, „Prolog", iz *Progres i njegovi problemi – ka jednoj teoriji naučnog rasta*, Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2001, str. 3.

[2] Philipp Frank, „Lanac koji povezuje znanost s filozofijom", iz Neven Sesardić (ed), *Filozofija nauke*, Nolit, Beograd, 1984, str. 101-102.

[3] O istoričnosti nauke i njenom prelomnom konstituisanju u kasnom XVII i XVIII veku videti: Mišel Fuko, *Riječi i stvari – arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971.

odnosa između pojedinačnog saznavanja: na primer, posmatranja, i opšteg znanja: na primer, apstraktnog pojmovnog predočavanja ili mišljenja.

U jednom istorijskom trenutku, a to je bio pozni barok i početak klasičnog i, zatim, prosvećenog doba, pojavljuju se politička pitanja "šta je istina", "ko ima prava na istinu?" i "na koji način se diskurs istine postavlja u instituciji nauke i, time, na koji se način institucija nauke postavlja kao praksa 'istine' u društvu?" Odgovori na ova pitanja su bili u pomaku od hrišćanske religije kao posednika *kanonske istine* (prve istine, izvorne istine, božije istine), koju treba čuvati i prenositi, na naučnu istinu koju treba pretpostaviti, otkriti i, svakako, dokazati. Od protokola 'čuvanja' i 'prenošenja' dobijenog znanja prešlo se na protokole *dokazivosti otkrića* zasnovanog na opažanju i racionalnom objašnjenju. Zato, 'istina' postaje problem naučnog diskursa i moći institucija koje ga proizvode i situiraju u društvu kao javnu *naučnu istinu*. Diskurs nije 'odraz' istine, na primer, odraz Boga ili božije volje, već društveni instrument kojim se mogućnost istine postavlja u svet koji je, pre svega, svet društvenih, tj. ljudskih praksi. I, zato, nauka je *aparatus* ideologije. Nauka je oblik izvođenja ideologije kao predočive realnosti kapitalističkog društva[4]. Nauka je, zato, konstitutivna praksa modernog društvenog poretka koji se na Zapadu razvijao od XVIII veka i nazivao, u kulturalnom smislu, epohom *moderne*. Ovo je izrečeno u onom smislu u kome je Luj Altiser ideologiju video kao suštinsku 'strukturu' za istorijski život društva – odnosno, ideologija se, tada, može objasniti kao instrument reflektovanja ljudske akcije na Istoriju.[5] Nauka je, altiserovski rečeno, postavljena kao proceduralno regulisana sistemska produkcija, distribucija i kontrola znanja u društvu. Proizvodi nauke su 'koncepti' koji učestvuju u izvođenju i konstituisanju društvenog polja znanja. Koncepti nauke učestvuju u razlikovanju društvenih materijalnih strukturacija razlika 'objektivnosti' i 'subjektivnosti' u javnom prostoru organizacije života. U tom smislu: *subjektivnost* i *objektivnost* nisu kriterijumi razlikovanja odnosa 'čoveka' prema svetu, već proizvedeni statusi ljudskosti u organizaciji života prema stečenom, verifikovanom i prihvaćenom znanju. Svaka nauka je *učenje* o ideologiji, odnosno, o načinima konstituisanja *društvene realnosti* i njene prihvatljivosti. U altiserovskom pristupu 'objektivnost' se razlikuje od, najčešće, postavljenog *pozitivističkog* isključenja 'pojedinačnog subjekta' iz nauke u ime postavljanja 'opšteg-apstraktnog-subjekta' nauke kao kriterijuma i uslova objektivnosti saznanja. Apstraktni subjekt se izvodi kada se iz nauke odstranjuje seksualna 'želja' i 'uživanje', odnosno, kada se skriva moć, u psihoanalitičkom[6] ili fukoovskom[7] smislu, a, zatim, i estetsko uživanje. Nauka se pokazuje kao *sama*, a to znači autonomna, i *idealna* praksa, izvan ili naspram ideologije te politike. Nauka, zato, jeste *ideološka praksa* svojstvena modernom dobu i diferencijaciji ljudskog znanja u specifične i idealizovane oblasti, tj. institucije.

---

[4] Gregory Dale Adamson, *Philosophy in the Age of Science and Capital*, Continuum, London, 2002.

[5] Luj Altise, „Marksizam i humanizam", iz *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971, str. 215-216.

[6] Slavoj Žižek, *Znak Označitelj Pismo – Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mala edicija Ideja, Beograd, 1976.

[7] Michel Foucault, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.

U užem – praktičnom – smislu, zadatak nauke je da u okviru društva institucionalizuje protokole, procedure i očekivanja od istraživanja i, zatim, epistemološki i birokratski verifikuje uverenja ili iskustva o stvarnom ili pretpostavljenom 'svetu'. Epistemološka verifikacija verovanja vodi ka potvrđenom znanju, a birokratska verifikacija uverenja vodi ka javnom prezentovanju potvrđenih znanja. Odnos epistemološke i birokratske verifikacije je u zapadnim modernim društvima nužno povezan. Nauka je, najčešće, zamišljena kao visoko *birokratizovana* i razrađeno *proceduralna* spoznajna delatnost koju sprovode ljudi[8] organizovani u zajednice koje se formiraju u konkretnoj društvenoj praksi u institucije[9]. Birokratizacija nauke je jedna od najvažnijih društvenih odrednica nauke. U kontekstu nauke kao institucije stvaraju se skupovi odnosa i protokola prezentovanja odnosa koji omogućavaju javno i očigledno proceduralno prezentovanje *naučnih rezultata*. Naučni rezultati se zastupaju kao legitimne društvene istine i, još važnije, kao sugerisanje sigurnosti u 'uverenja' i 'verovanja' o spoljašnjem svetu. Institucije, prakse i birokratska uređenja pokazuju se kao *industrija znanja* koja sa *industrijom proizvodnje životnih dobara*, *industrijom uređenja ljudskih odnosa* i *industrijom kulture* gradi društvo i njegove stvarne ili potencijalne mogućnosti oblikovanja ljudskog života. Odnos *industrije znanja*, *industrije proizvodnje životnih dobara*, *industrije uređenja ljudskih odnosa* i *industrije kulture* učestvuje u stvaranju javnog ljudskog života i njegovih sistema prikazivanja i identifikacije, tj. izvođenja društvene i individualnih ideologija.

Spoznajnom delatnošću se, u naučnom smislu, imenuje praksa kojom se konstruišu, izvode, zastupaju ili, tek, stiču uverenja koja da bi bila 'naučna uverenja' (tj. znanje) moraju biti objašnjena/objašnjiva. Na primer, jedan od opštih kriterijuma naučnog razumevanja glasi: "da bi neko nešto razumeo on to mora biti kadar da objasni"[10] ili na osnovu direktnog čulnog opažanja ili na osnovu pojmovnih protokola i procedura. Naspram ovako opisanog 'primarnog objašnjenja', postavlja se i jedan kontekstualistički zahtev: 'to' što je objašnjeno mora biti i postavljeno i time javno pokazano u odnosu na životni kontekst.

Kolektivna naučna delatnost je uobičajeno postavljena u 'naučnim institucijama', na primer, institutima i univerzitetima. Naučne institucije su aktuelne ili istorijske društvene realizacije 'naučnih paradigmi' i 'naučnih tradicija'. Naučna institucija je svaki društveno formalizovani i realizovani 'naučni kolektiv' ili 'naučna zajednica' koja se prepoznaje i izdvaja unutar istorijskih i aktuelnih društvenih materijalnih praksi. Naučna institucija je određena mestom u poretku organizacija i vršenja 'znanja' u društvu i za društvo. Mesto naučne institucije je određeno funkcijama 'znanja' u specifičnom društvu. Pri tome, svaka institucija preuzima deo društvenih moći koje realizuje posredstvom definisanja domena kompetencija. Domen kompeten-

---

[8] Andrej Ule, „Znanost kao spoznajna djelatnost", iz *Znanost i realizam*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1996, str. 19.

[9] Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Nolit, Beograd, 1974.

[10] Andrej Ule, „Razumijevanje i objašnjenje", u „Znanstveno objašnjenje i znanstveno znanje", iz *Znanost i realizam*, str. 121.

cija se najčešće određuje disciplinarno i izvodi se ukazivanjem (a) na pravo bavljenja određenim područjima znanja, i (b) na pravo prenošenja 'prava bavljenja' određenim područjima delovanja na odgovarajući *naučni kadar.*

Naučna paradigma je, s jedne strane, konstelacija uverenja, vrednosti, tehnika itd. koje dele članovi jedne date naučne zajednice, a s druge strane, paradigmom se naziva 'element' u toj konstelaciji, kao i konkretna rešenja problema koja, upotrebljena kao modeli ili kao primeri, mogu da zamene eksplicitna pravila kao osnovu za rešavanje preostalih problema *normalne nauke.*[11] Naučna paradigma je *ono* što članovi jedne naučne zajednice dele i, obratno, jedna naučna zajednica sastoji se od ljudi koji dele jednu paradigmu. Naučna tradicija je rekonstruisani sled preobražaja naučne paradigme koji obezbeđuje legitimnost odvijanja naučnog rada u aktuelnosti. Naučna paradigma ukazuje na *unutrašnju dinamiku* zajednice i institucije nauke. Naučna tradicija je skup aktuelnih uverenja o prošlosti jednog naučnog pristupa (institucije, zajednice, paradigme) i o preobražajima naučne zajednice u vremenu na institucionalnom, paradigmatskom, epistemološkom i *ideološkom* nivou.

Naučna tradicija uobičajeno i prividno izgleda kao *kontinualni prenos znanja iz prošlosti u sadašnjost,* ali 'naučna tradicija' jeste politički konstruisana 'javna istorija' ili, tek, teorijski postavljen i prihvatljiv kontinuitet naučne prakse izveden retrospektivno iz aktuelnosti ka mogućim, željenim, *vrednim* ili pretpostavljenim paradigmatskim tačkama u prošlosti. Naučna tradicija se izvodi iz interesa i intersovanja u aktuelnosti. Nasuprot naučne paradigme i tradicije, koje kao da obezbeđuju *unutrašnju egzistenciju* nauke, ukazuje se i pitanje o društvenim, odnosno, političkim strukturacijama moći i naučnih hegemonija. Društvene moći modernih društava u *oblikovanju života* daju nauci strukturalnu ulogu u konfigurisanju ljudskog življenja, odnosno, proizvodnje života. Društvene moći modernih društava sebe realizuju u izgradnji *slike realnosti* i *življenja u toj slici relanosti* posredstvom naučnog predočavanja *izgleda* ili *svojstvenosti* te realnosti i njenog opravdanja kao naučno-istinite-realnosti ili, čak, jedino moguće realnosti. Na primer, za teoretičarku nauke Donu Haravej, *oblik života* je sistem bioloških organizama i procesa koji se mogu identifikovati pojavljivanjem i izgledom organskog sveta i, zatim, razvijanjem protokola metafora i narativa izgrađenih od metafora kojima se opisuju sasvim različiti društveni sistemi i prakse življenja koji se ne daju svesti samo na biološke uzore. Dona Haravej konstatuje:

> Kada se govori o biologiji treba naglasiti dva aspekta. Prvi je: *Mi intimno živimo 'kao' biološki svet* i *'u' biološkom svetu.* To možda izgleda očigledno, ali ja to naglašavam da bih ponovila ordinarnost ili svakidašnju prirodu onoga o čemu govorimo kada govorimo o biologiji. I drugi aspekt, koji predstavlja važan geštalt obrt u odnosu na prethodni: *biologija je diskurs a ne sam svet.* Dakle, dok s jedne strane živimo materijalno-semiotički kao *organizam,* a to je istorijska vrsta identiteta koji me zaranja – naročito poslednjih nekoliko vekova – u vrlo specifične vrste tradicija, praksi i

[11] Tomas Kun, „Postscript – 1969", iz *Struktura naučnih revolucija,* Nolit, Beograd, 1974, str. 239.

> cirkulacija novca, veština i institucija, ja se nalazim unutar biologije koja je mnogostruko uhvaćena u sisteme rada, sisteme hijerarhijske akumulacije i distribucije, efikasnosti i produktivnosti. U savremenoj ekologiji ima dobro poznatih rasprava o vrednosti 'usluga' koje proizvode ekosistemi. Na primer, kada biljke apsorbuju ugljen oksid koji je proizvod industrijskih kultura, same biljke postaju pružaoci usluga za industrijsku ekonomiju. Taj je način mišljenja i više od metaforičnog. To je temeljni način sagledavanja kako se konstituiše prirodno-kulturni svet.[12]

Za Donu Haravej, 'oblik života' nije mogućnost igre u *jezičkom smislu* (Ludvig Vitgenštajn[13]) ili *samog življenja* (Đorđo Agamben[14]) u individualnom ili kolektivnom smislu vršenja politike kao javnog života (Hana Arent[15]), već sistem protokola opisivanja i interpretiranja 'sveta' na osnovu naučnih metafora biologije koje sugerišu *organsko* u okružujućem svetu. Nauka jeste složena baza podataka. Imenovanjima, klasifikacijama i potencijalnim značenjima koje pruža, omogućava se konstitutivno tumačenje i postavljanje *same realnosti*. Prikazuje se *sama realnost* kao TU prisutna pozivajući se na naučne slike 'atoma', 'ćelije', 'gena', 'planetarnog sistema', 'tkiva', 'organizma', 'društva', 'umetničkog dela' itd. Ove slike su *lukavo* izvedene u polju političkih izvođenja opšte prepoznatljivog 'realnog': jer, istovremeno, potiču iz nauke i time se oslanjaju na njeno ekskluzivno pravo na 'istinu' u modernim društvima. S druge strane, beskrajno mutiraju u pluralnim[16] diskursima kulture preoblikujući se u identifikacione modele ponuđene svakodnevnom življenju unutar savremenih kultura.

Nauka je institucija koja omogućava i obezbeđuje na sistemski način postavljeno istraživanje koje vodi ka novom znanju i koja omogućava sistemsko proširivanje i klasifikovanje postojećeg znanja. Koncepti *novog znanja* i *klasifikovanja postojećeg znanja* su konstrukcije koje nisu samo *stvar* nauke, već i političkih diskursa kojima jedno društvo postavlja i razrešava svoje mesto u *realnom* svetu, tj. kojim oblikuje svoj život. U naukama se, uobičajeno, pristupa (a) znanju o 'svetu' (ma šta *svet* bio) i (b) znanju o predočavanju znanja o 'svetu'. Nauka je data kao ekstenzionalni refleksivni protokol koji omogućava promišljanje spoljašnjeg sveta. Ali, nauka ima i *autorefleksivni protokol* koji omogućava da sama sebe tematizuje teorijskim metajezicima. Naukom se omogućava identifikovanje, klasifikovanje, opisivanje, objašnjavanje, interpretiranje i verifikovanje 'znanja', i to ne bilo kog znanja, već *normalnog* ili *normativno* postavljenog znanja. Verifikovanje znanja se uobičajeno postavlja kao teorijsko verifikovanje i iskustveno verifikovanje u polju institucionalnih kompetencija. Teorijsko verifikovanje znanja je zasnovano na utvrđivanju, pokazivanju i objašnjavanju konzistentnosti zna-

---

[12] Dona Haravej, „Istorija forme", iz *Nalik listu – Razgovor sa Tirzom Nikols Gudiv*, Centar za ženske studije i istraživanje roda, Beograd, 2004, str. 31-32.

[13] Ludvig Vitgenštajn, „#19. (...) A zamisliti jedan jezik znači zamisliti jedan oblik života", iz *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 45. i uporediti sa str. 48.

[14] Giorgio Agamben, „Uvod", iz *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Študentska založbe, Ljubljana, 2004. str. 9. Po prevodu Tee Hlače: tekst Giorgia Agambena „Forma-života".

[15] Hannah Arendt, *Vita Activa*, Biblioteka August Cesarec, Zagreb, 1991.

[16] Rastko Močnik, "Sub Pluribus unum: pretpostavke pluralističkog diskursa", *Dometi* br.10, Rijeka, 1981, str. 17-21.

nja u odnosu na eksplicirane ili prećutno postavljene protokole naučnog istraživanja, tj. paradigme. Iskustveno verifikovanje je u načelu provera naučnih pretpostavki ili modela u odnosu na stvarne ili pretpostavljene životne situacije. Time se nauka uspostavlja kao eksperimentalna i teorijska delatnost. Ona je eksperimentalna delatnost kada uspostavlja iskustveno proverljive korespondencije između naučnih hipoteza i njima spoljašnjeg sveta koji je izveden i postavljen za objekt nauke. Nauka je teorijska delatnost kada se njom uspostavljaju konzistentni sistemi opisa, objašnjenja i interpretacije spoljašnjeg objekta ili teorijski konstruisanog objekta koji može biti pripisan postojećim ili mogućim stanjima 'sveta'. Nauka je određena zahtevom za verifikacijom (proverom). Postavljaju se zahtevi da nauka postavi, verifikuje i normativizuje kriterijume valjanosti i u filozofskom smislu istinitosti. Najčešće su u pitanju dva kriterijuma: (a) kriterijuma istine – korespondencije naučne teorije i spoljašnjeg objekta na koji se ona odnosi, i (b) kriterijuma konzistentnosti – saglasnosti i izvodljivosti naučnih pretpostavki saglasno nekom sistemu ili protokolu pravila.

Na primer, može se, sasvim, grubo reći da se u filozofiji može predočiti i misliti na filozofski istinit način *antički Mocart* koji je živeo u IV ili V veku pre naše ere, na primer, u Grčkoj. On je bio lep. Nag je gimnasticirao među dečacima na vežbalištu u Atini. Svirao je na nekoj vrsti flaute itd. Mocart je, tada, 'figura' unutar *misaonog eksperimenta*, neko ko se može misliti u različitim filozofski pretpostavljenim mogućim svetovima: Mocart antike, Mocart renesanse, Mocart klasike, Mocart romantizma ili Mocart XXI veka. U filozofiji se može konstruisati *hipotetički intenzionalni Mocart* koji se postavlja, izvodi, posmatra, interpretira i raspravlja u različitim istorijskim i kulturalnim svetovima (kontekstima, institucijama ili životnim situacijama). Mocart je, tada, filozofska konstrukcija koncepta u mišljenju. On je filozofska potencijalnost koncepta o Mocartu u različitim *mogućim svetovima*. U teoriji zasnovanoj na diskurzivnoj analizi ili tekstualnoj analizi, za razliku od filozofije, Mocart se može pokazati kao *tekstualni hipotetički poredak* koji gradi ili sugeriše moguće subjekte[17] Mocarta od 'vašarskog čudovišta', 'malog muzikalnog čuda', zatim, 'čuda od deteta' preko 'genijalnog muzičkog stvaraoca'[18] i 'velikog autora klasičnog stila'[19] do 'Mocarta kompozitora', 'religioznog Mocarta'[20] ili 'političkog Mocarta', 'psihoanalitičkog Mocarta'[21] ili 'Mocarta popularne kulture'[22], odnosno, 'heteroseksualnog Mocarta' itd.[23] Ukratko, u tekstualnoj analizi se radi o lišavanju subjekta njegove uloge 'izvora'[24] i o analizi *subjekta-teksta* kao složene i promenljive funkcije diskursa, odnosno, prezentovanja tekstual-

[17] O diskurzivnim konstitucijama subjekta videti Mišel Fuko, „Šta je autor?", iz *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost i Rad, Beograd, 1983, str. 32-45.
[18] Barbara Allman, *Musical Genius: A Story About Wolfgang Amadeus Mozart*, Darby Creek Publishing, 2004; Alfred Einstein, *Mozart. His Character, His Work*, Granada, London, 1946.
[19] Čarls Rozen, *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven*, Beograd, Nolit, 1979.
[20] Hans Kung, *Mozart: Traces of Transcendence*, Wm. B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids MI, 1993.
[21] Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Opera's Second Death*, Routledge, New York, 2002.
[22] Miloš Forman je režirao film *Amadeus* (1984) o životu Mocarta. U filmu se izvodi narativ koji zastupa *ideju o* Mocartu kao 'super-staru' osamnaestovekovne popularne kulture.
[23] William Stafford, *The Mozart Myths: A Critical Reassessment*, Stanford University Press, Stanford CA, 1993.
[24] Mišel Fuko, „Šta je autor?", str. 44.

nih mogućnosti. Tekstualni-Mocart je mnogostruk i naslojavan *diskurzivnim* i *tekstualnim tragovima*[25] biografskih, književnih, muzikoloških, estetičkih ili publicističkih predočavanja *Mocartovog subjekta*. Naprotiv, u 'nauci', ma kakva ona bila, teži se izvođenju objašnjenja o Mocartu kao istorijskom čoveku XVIII veka[26], kompozitoru *klasičnog stila*, tvorcu tih i tih dela. Izvodi se protokol za prezentovanje 'Mocarta' posredstvom *pozitivnog znanja* o *referentnom* vantekstualnom subjektu koji se može istorijski, geografski i muzički locirati u izvesni trenutak, na izvesno mesto i posredstvom izvesnog stila. Naučni zahtev se izvodi kao prelazak sa 'filozofskih' i 'tekstualnih' potencijalnosti o Mocartu na izvesnost predočavanja Mocarta. S druge strane, problem nauke su, svakako, i 'filozofski' i 'tekstualni' *Mocart/i* koji nisu uzeti u obzir kao dokazi o mnogostrukosti 'postojanja' Mocarta, već kao *kulturalni dokumenti* koji zastupaju specifične kulturalne i šire filozofske i teorijske prakse. Nauka je, zato, određena ka 'referentnom Mocartu' ili 'referencama' tekstova o Mocartu. Kada se govori o verifikaciji u nauci – ukazuje se zahtev za verifikacijom i *objekta istraživanja* koji sprovodi nauka i *načina predočavanja objekta istraživanja* u različitim društvenim praksama. Ali, Mocart koga oblikuje nauka nije nesumnjivi *životni oblik*, već je *Mocart* konstruisan na protokolima o *objektivnosti* predočavanja Mocarta i time potvrda 'određene' zamisli *pozitivnog znanja* kojom se da izvesti 'istorijski subjekt', 'muzički subjekt' itd. Ovim se pokazuje da se 'nauka' izvodi u *ideološkim aparatima države* koja opstoji kao garant društva i njegovog mesta u istoriji i svetu. Zato je 'nauka' instrument države i načina na koji moderna država gradi ljudski svet u njegovoj dostupnosti i prepoznatljivosti.

***

Jedna uobičajena tipologija nauka zasniva se na karakterističnim postavima disciplina. Mogu se razlikovati: (a) prirodne nauke, (b) formalne nauke, (c) tehničke nauke, (d) medicinske nauke, (e) društvene nauke i (f) nauke o umetnostima.

Pojam prirodnih nauka je opšti pojam koji može da obuhvati i posebne nauke kao što su tehničke i medicinske nauke. Objekt izučavanja prirodnih nauka je iskustveni ili teorijski postavljeni spoljašnji *prirodni svet* ili njegovi izdvojeni aspekti ili srodne grupe aspekata. Prirodnim naukama se nazivaju fizika, hemija, biologija, geologija, ekologija i astronomija. Za prirodne nauke kao *paradigmatski primer nauke* se uobičajeno uzima fizika koja je razvijena u rasponu od eksperimentalne fizike (kao sistema induktivnih pravila) do teorijske fizike zasnovane kao formalne matematičko-logičke teorije koja može biti primenjena na konkretni svet, ali to i ne mora, već može biti idealna teorijska fikcionalna predstava mogućeg 'fizičkog' sveta. Funkcija prirodnih nauka je sistemsko i institucionalno kompetentno predočavanje spoznavanja prirode – stvaranje, klasifikovanje i izučavanje znanja o *prirodi* – u pojedinačnom smislu njenih pojavnosti, otkrivanje prirodnih zakona i njihovih pojedinačnih efekata, konstruisanje njihovih eksperimentalnih i teorijskih modela, kao i stvaranje mogućih osnova za primenu tih zakona i njihovih modela.

---

[25] Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing", iz *Writing and Difference*, Routledge, London, 2002, str. 289.
[26] Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment*, Faber and Faber, London, 1992.

Formalne nauke su zasnovane na izučavanju, opisivanju, objašnjavanju, interpretiranju i produkovanju *veštačkih jezika* ili *veštačkih sistema prikazivanja i izražavanja*, kao što su matematika, logika, teorijska lingvistika, semiotika, semiologija i u izvesnom ograničenom teorijskom smislu kibernetika. Formalne nauke nemaju za cilj otkrivanje novih znanja o svetu, već saznavanja mogućnosti i prikazivanja veštačkih (fikcionalnih, teorijskih) *mogućih svetova* ili *jezika*. Formalne nauke su zasnovane na uvođenju, konstruisanju i ugovaranju *formalnih pravila* (protokola), *postupaka* (procedura) i *šema* (modela, formula, predstava). One ne otkrivaju *zakone*, već uvode *pravila* i obrazloženja za njih i njihovu primenu. Stvaraju ugovorne norme i sisteme prikazivanja i izražavanja 'intenzionalnih objekata', tj. *apstraktnih objekata* konstruisanih u polju jedne formalne nauke. Formalne nauke imaju teorijsku autonomiju, same su po sebi sistem i praksa konstruisanja i izvođenja hipotetičkih teorijskih odnosa, ali, one i imaju opseg primenjivosti u drugim naukama: matematika u fizici i hemiji ili tehničkim naukama ili ekonomiji, logika u matematici i filozofiji ili svim drugim posebnim naukama, lingvistika i semiotika u društvenim naukama i tehničkim naukama itd.

Tehničke nauke su nastale iz prirodnih i formalnih nauka. Njihov cilj nije otkrivanje zakona prirode ili formulisanje formalnih pravila građenja apstraktnih sistema, već njihova primena i upotreba u stvaranju *veštačke realnosti*: staništa – arhitektura i građevinarstvo; mašine kao proteze tela i drugog veštačkog tela – mašinske nauke; izvora energije – rudarske nauke, mašinske nauke, elektrotehničke nauke; nauke o upravljanju i regulaciji sistemima komunikacije, obrade objekata i informacija itd. – kibernetika itd. Tehničke nauke su za zapadnu civilizaciju od antike do postmoderne konstitutivne nauke pošto se oko njih obrazuju procesi društvenog i kulturalnog razvoja, istorijske i aktuelne racionalnosti, političke moći i kontrole realnosti itd. Karakteristično je da je umetnost u najširem smislu značenja te reči bila jedna od disciplina tehničkih nauka, na primer, središnja uloge grčkog koncepta *tehne* oko koga se konstituišu i zanati kao umeća pravljenja korisnih predmeta i umeća pravljenja predmeta koji zahtevaju čulni ili duhovni napor. U modernoj sa stvaranjem posebnih i autonomnih disciplina teorijskih nauka, tehnike i umetnosti, došlo je do razdvajanja statusa i funkcija ovih disciplina.

Medicinske nauke su nastale iz prirodnih nauka, preciznije iz biologije i hemije, i ostaju prirodne nauke pošto im je objekt u anatomskom i fiziološkom smislu *živo stvorenje* (čovek, životinja). Od prirodnih nauka kao što su biologija i hemija razlikuju se po funkciji, nije im funkcija samo otkrivanje novog znanja o biološko-hemijskom svetu žive materije, već i postignuće efekta (izlečenja, prevencije) u slučaju bolesti i po tome su bliske tehničkim naukama. Medicinske nauke su povezane sa društvenim naukama jer se teorijski i praktično bave *ljudskim stvorenjima* i organizacijom društvenih institucija kontrole, nadzora i, svakako, interventne regulacije/deregulacije ljudskog života.

Društvene nauke su nauke koje nastaju iz filozofije kao mišljenja o svetu i to *veštačkom svetu ljudi* (društvu, kulturi i umetnosti). Društvene nauke nastaju: (a) iz filozofske spekulacije o društvu i kulturi, (b) iz empirijskog izučavanja društva i kulture koje može biti blisko eksperimentima prirodnih nauka, statističkog izučavanja velikog broja primera ili, čak, oblik introspekcije, i (3) iz teorijskog tumačenja i interpretiranja društva i njegovih specifičnih praksi. Društvene nauke imaju za cilj proširenje saznanja o društvu i stvaranja osnove za primenu tog saznanja na konkretan život pojedinca ili zajednice. Time kao da otkrivaju *zakone* koji mogu biti slični prirodnim zakonima, na primer *dijalektička zakonitost istorije*, ali i pravila, to znači društvene ugovore, običaje i konvencije. Nauke pokazuju modele kao oblike po kojima društvo ili pojedini društveni sistemi treba da se ponašaju i time postaju vrsta društvene tehnike (pravo, ekonomija). Društvene nauke su: sociologija, političke nauke, pravo, ekonomija, filologija, istorija, arheologija, etnologija, studije kulture, studije roda, studije medija, psihologija.

Humanističke nauke jedna su disciplinarna *teritorija* društvenih nauka. Usmerene su na zapadno-nasleđe nauka o čoveku ili, tačnije, o 'ljudskosti', tj. o izuzetnim *nadgradnjama* ljudskog oblikovanja svakodnevnog života. Dok društvene nauke izučavaju 'sve' ljudske individualne i kolektivne privatne i javne odnose, humanističke nauke su posvećene onim izuzetnim oblicima *ljudskog* ili *humanog* koje se nadgrađuje iz društvenih nauka. Humanističke nauke polaze od filozofski centriranog stava da je ljudski subjekt centralni objekt, uslov i cilj ljudske spoznaje. Humanističke nauke su izgrađene na protokolima 'znanja' o ljudskosti i predočavanju univerzalne ljudskosti koja nadilazi pojedinačne društvene i kulturalne kontekstualizacije. Humanističke nauke su, pre svega, filozofija, filologija, istorija, istorija umetnosti, arheologija, etnologija, studije kulture, kao i filozofsko-istorijski orijentisane nauke o umetnostima.

Nauke o umetnostima su vrsta društvenih i humanističkih, mada mogu biti posmatrane i kao *žanrovi* formalnih i tehničkih nauka. One su društvene i humanističke nauke kada se u njima izučavaju umetnost kao oblik društvenog ustrojstva ili praksa (proizvodnje, razmene, potrošnje) koja omogućava identifikaciju i spoznaju subjekta i društvenog sveta koji subjekt izuzetnom (umetničkom) delatnošću stvara. One su tehničke kada se bave u poetičkom smislu istraživanjem tehničkih i medijskih protokola, pravila i procedura stvaranja umetnosti koja se zatim primenjuju u obrazovanju umetnika. Drugim rečima, sam zanat, veština, umeće ili kompleksni sistemi izražavanja i prikazivanja nisu tek formalne veštine, već veštine koje su povezane sa izvesnim sistemima društvenog i tehničkog znanja, smisla i vrednovanja. One su formalne kada na osnovu nekih formalnih sistema (logike, matematike, semiotike, semiologije, teorije informacija ili posebnih veštačkih jezika) objašnjavaju *samu umetnost* u rasponu od dela, preko postupka stvaranja dela i konteksta prezentacije do sistema potrošnje dela (recepcije, interpretacije, uživanja).

Nauke o umetnostima

Naziv 'nauke o umetnostima' prikriva paradoksalan i nimalo[27] konzistentan odnos konstituisanja i zastupanja znanja o umetnostima. Reč je o odnosu između bitno različitih materijalnih društvenih praksi kakve su *nauka* i *umetnost*. Nauke i umetnosti nastaju kao istorijske institucije u jednom trenutku kada dolazi do razdvajanja[28] *celovito pretpostavljenog ljudskog života u hrišćanskom i feudalnom svetu* na posebna područja ljudskih kompetencija i vrsti aktivnosti u epohi prosvećenosti tokom XVIII veka. Kompetencije i aktivnosti nauke i umetnosti su postavljene kao suprotnosti, tačnije rečeno, nauke isključuju one kompetencije i aktivnosti koje umetnosti uključuju i obratno. Nauke su bile usmerene ka prezentaciji javnog protokolarno proverljivog znanja, tj. uverenja o spoljašnjem svetu. Umetnosti su orijentisane ka javnoj prezentaciji neproverljivog individualnog ili, čak, privatnog iskustva ili doživljaja u stvarnim ili fikcionalnim svetovima na osnovu uslova i mogućnosti tehničkog proizvođenja *pokaznog uzorka* ili *umetničkog dela*. Od nauke se očekivalo *protokolarni epistemološki rad* na ponudi 'objektivnog', a od umetnosti se očekivao *kanonski tehnički rad* na ponudi 'subjektivnog' učinka. Odnos *objektivnog* i *subjektivnog* je ponuđen kao jednostavna i očigeldna opozicija. Naučni rad je bio povezan sa praktičnim ljudskim interesom, a umetnički rad je bio upućen učincima ili proizvodima koji su bili ponuđeni nezainteresovanom ili slobodnom estetskom suđenju. Pod *protokolarnim epistemološkim radom* se razume birokratski predočeni i propisani rad u nauci. Pod *kanonskim tehničkim radom* se razume estetički i poetički predočeni i propisani smisao, ali i vrednost, najčešće, oblikovnog rada u umetnosti. Ova podela na nauku i umetnost izgledala je gotovo nepremostiva u specijalizacijama i, svakako, prividno predloženim zatvorenim autonomijama korisnog i nezainteresovanog rada. S druge strane, razdvajanje nauke i umetnosti je za nauku značilo ograničavanje njene moći i hegemonije na područja koja su izvan umetnosti. Umetnost se tada ukazala kao nekakva 'crna rupa' u području moći i hegemonija naučnih verbalnih zahvatanja svake 'realnosti', ma šta i kava *ona* bila. Za nauku, pre svega društvene i humanističke nauke, pojavio se problem kako pristupiti *nemogućem objektu izučavanja*, tj. umetnosti. Postalo je bitno pitanje na koji način posredovati posebna i konkretna znanja 'u' i 'iz' umetnosti ka opštim i apstraktnim tumačenjima *umetnosti kao znanja* u humanističkim i društvenim naukama koje su teorijski postavile 'umetnost' za objekt izučavanja. Estetika i poetika nisu bile od posebne pomoći jer su, s jedne strane, bile ugrađene u kanonsko definisanje opšteg protokola o umetnosti kao praksi proizvođenja *autonomnih lepih objekata*, a s druge strane 'odbijale' su da *govore* o tumačenju aktuelne i konkretne umetnosti i umetničkih

---

[27] Dušan Pirjevec, „Uvod v vprašanje o znanstvenem raziskovanju umetnosti", iz Dušan Pirjevec, *Filozofija in umetnost in drugi spisi*, Aleph, Ljubljana, 1991, str. 7-21.

[28] Jirgen Habermas, "Modernost – jedan necelovit projekt", iz *Umetnost i progres – zbornik*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988, str. 32.

dela u ime dovoljno apstraktnog opšteg transistorijskog i transgeografskog 'pojma umetnosti'. Estetika i filozofija umetnosti su težile ka autonomnom, opštem i apstraktnom pojmu umetnosti izvan istorijskih umetničkih praksi. Jedan pozni primer ovakvog estetičkog mišljenja izvan ili iznad savremene konkretnosti umetnosti je postavio nemački estetičar Nikolaj Hartman sledećim rečima:

> Estetika se ne piše ni za tvorca ni za posmatrača lepog, već jedino i isključivo za mislioca, kome delanje i držanje one dvojice predstavlja zagonetku.[29]

Pokazalo se, zato, da je nužno konstituisati i uvesti epistemološke posrednike između umetnosti i humanističkih/društvenih nauka. Posrednici su bili veoma različiti pristupi *verbalizaciji* stvarne ili prividne nekazivosti[30] i neizrecivosti[31] neverbalnih umetnosti, kao što su slikarstvo, skulptura, muzika, ples, pa i opera, teatar, tj. kasnije, film. Posrednici su bile naučne ili teorijske prakse kao što su: kritika (umetnička kritika), praktična nefilozofska poetika, teorija umetnosti i, na kraju, opšta ili posebne nauke o umetnostima. Nauka o umetnosti se, pri tome, u opštem smislu pokazala kao instanca *sinteze* kritičkih, poetičkih i teorijskih pristupa umetnosti u predočavanju posebnih i opštih znanja o umetnosti. Ovaj odnos je bio, gotovo naivno, izveden hijerarhijski po stepenu opštosti ili vrsti složenosti kojima su zastupane umetnosti u odnosu na samo znanje:

1. umetnost kao objekt ili *jezik prvog reda* koji je samoutemeljen, tj. nije podložan saznajnoj proveri već je ponuđen čulnom suđenju
2. praktična poetika kao diskurs o procedurama i tehnikama stvaranja umetnosti, tj. *jezik koji je blizak samom jeziku prvog reda*
3. kritika kao prvostepeni društveni zastupnik umetnosti ili *jezik drugog reda*
4. teorija umetnosti kao drugostepeni zastupnik odnosa umetnosti, poetike i kritike ili *jezik trećeg reda*
5. nauka o umetnosti kao trećestepana ili N-to stepena sinteza umetnosti, praktične poetike, kritike i teorije umetnosti ili *jezik četvrtog* ili *N-toga reda*
6. humanističke i društvene nauke kao višestepene nauke o *naukama o umetnosti* i time o *umetnosti* kao složenom objektu izučavanja ili *jezik petog* ili *N+1 reda*
7. estetika, poetika i filozofija umetnosti kao višestepene filozofske nauke o umetnostima kojima se obezbeđuje meta-naučna ili meta-teorijska legitimnost diskursa 'u' i 'o' umetnostima.

Na ovaj način uspostavljenom hijerarhijskom strukturom posredovanja i, time, prenošenja od neverbalnog preko verbalnog do apstraktno-verbalnog pojmovnog predočavanja kao da je premošćen *razmak* ili *ambis* između kazivog i vidljivog,

---

[29] Nikolaj Hartman, „Estetski stav i estetika kao saznanje", u „Uvod", iz *Estetika*, BIGZ, Beograd, 1979, str. 5.
[30] Nekazivost je ono što se ne može rečima zastupati i predočiti. Manfred Frank, „Stil i doživljaj", u „Arheologija individuuma. *O hermeneutici Sartreova 'Flauberta'*", iz *Kazivo i nekazivo – Studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, Naklada MD, Zagreb, 1994, str. 123-130.
[31] Neizrecivost je ono što same reči ne mogu formulisati i izreći. Vladimir Jankelevič, *Muzika i neizrecivo*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1987.

odnosno, između čulne pojave umetničkog dela i verbalnog jezika naučnog diskursa, odnosno, u najopštijem metafizičkom smislu između *čulnosti* ili *telesnosti* i *duha*.[32] Pri tome, poštovana je metahijerarhijska zamisao da je svaki od ovih 'nivoa' autonoman i samoutemeljen u odnosu na druge i da se sa nivoa na nivoa stiže postupnim hijerarhijskim 'uspinjanjem' po *lestvicama znanja*. Ova metahijerarhija se može opisati sledećim protokolom:

> ... svaki jezik ima strukturu o kojoj se, u tom jeziku, ne može reći ništa, ali da može postojati drugi jezik koji se bavi strukturom prvog jezika, a sam ima neku novu strukturu, i da ova hijerarhija jezika možda nema granice.[33]

Drugim rečima, u umetnosti ili u umetničkoj praksi ništa se ne može reći o 'umetnosti', već se mora stvoriti 'jezik' ili 'teorija', odnosno, 'nauka' o umetnosti, umetničkoj praksi i umetničkom delu izvan *sveta umetnosti*. Umetnost je za taj jezik, teoriju ili nauku spoljašnji objekt izučavanja. Za taj jezik, teoriju ili nauku koja neposredno govori o umetnosti ništa se ne može reći unutar tog jezika, teorije ili nauke, već se mora postaviti novi jezik, teorija ili nauka za koji je prethodni spoljašnji objekt izučavanja. Može se reći, veoma pojednostavljeno, da o umetničkom delu govori kritika, da o kritici govori teorija umetnosti, a da o teoriji umetnosti govori filozofija umetnosti dok o filozofiji umetnosti govori estetika. Ova čudesna *hijerarhijska tvorevina* je akribično birokratizovani poredak koji je postavljen kao stabilna *građevina znanja o umetnosti*. To nije hijerarhija znanja 'u' umetnosti, pošto se sa stanovišta nauka o umetnostima 'ona' uvek posmatra kao samoutemeljena i zatečena izvan nauka o umetnostima. Time što je umetnost već zatečena ona je povezana sa onim pitanjem o 'bitku', tj. o načinu na koji se pokazuje ili govori glagolom 'biti': *biti postavljen u svet*.[34] Dok nauka nije postavljena u svet već ona jeste o onome što je postavljeno u svet i svojim *biti u svetu* postaje objekt nauke. Takva građevina znanja je pažljivo izgrađena u devetnaestovekovnoj filozofski orijentisanoj zapadnoj kulturi. Ona je bila izraz paradoksalnog napora da se očuvaju 'autonomije' i 'specijalizacije' disciplina u kulturi, ali i da se ne dovede do *autističkih prekida* koji bi ugrozili moć i hegemoniju institucionalno birokratski postavljene moći nauke. Legitimnost nauke bila je obezbeđena poverenjem u hijerarhijski odnos diskursa u *međuprostorima* između umetnosti i estetike, odnosno, filozofije. Ma koliko je umetnost predočavana i tumačena kao *egzotični eksces*, odnosno, prekid svake hegemonije u građanskom društvu, ona je, ipak, bila podvrgnuta naučnom identifikovanju, klasifikovanju, tumačenju i zastupanju u kulturi i društvu. Umetnost je, bez obzira na nekonzistentnosti i fragmentarne posebnosti predočavana naukama o umetnostima kao potencijalno sistematizaciji i klasifikaciji podložno posebno i opšte znanje.

[32] Fridrih Vilhelm Jozef Šeling, *Filozofija umetnosti – Opšti deo*, Nolit, Beograd, 1984; G.V.F. Hegel, *Estetika 1-3*, Bigz, Beograd, 1975.

[33] Bertrand Russell, „Uvod", iz Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP Veselin Masleša, Svjetlost, Sarajevo, 1987, str. 19.

[34] Dušan Pirjevec, „Sudbina umjetnosti u tehničko doba", iz Nenad Miščević, Milan Zinaić (eds), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981, str. 20.

Konstitutivno uobličenje pojma i paradigme *nauke o umetnosti* se povezuje sa formalističkom[35] i pozitivističkom[36] filozofskom estetikom poznog XIX i ranog XX veka, te konstitutivnim naporom da se svaki oblik posredovanja znanja o društvenom radu, stvaranju, prikazivanju ili izražavanju podvede pod specifičan pojam nauke[37]. Svaki takav oblik ili klasifikacija znanja o umetnosti uspostavljala se u onom smislu 'nauke' koji je bio sličan idealizovanim konceptima prirodnih, formalnih, društvenih ili humanističkih nauka. Postavljanje nauka o umetnostima je zahtevalo da se 'govor' o umetnosti izdvoji iz neposredne *stvaralačke* prakse i odvoji od interesovanja vezanih za *samu umetnost* u iskustvenom smislu, odnosno, da se dovede u metateorijski odnos sa estetskim suđenjem zasnovanim na sintezi čulno-iskustvenog i čulno-teorijskog proveravanja vrednosti pojavnosti samog umetničkog dela. *Naukama o umetnostima* se smatraju nauke o posebnim i definisanim umetničkim disciplinama. Svaka umetnost kao da je trebalo da dobije i posebnu 'nauku', čime je pojedinačno, izdvojeno i autonomno područje umetničkog stvaranja povezano sa uređenjima i proverama znanja o tom specifičnom umetničkom stvaranju i njegovim čulno dostupnim estetski prepoznatim rezultatima. Nastajale su, zato, različite nauke o umetnostima od posebnih i opštih *teorija oblika* i *teorija oblikovanja* (*teorije forme*)[38], što je postalo paradigmatski primer nauke o umetnosti krajem XIX i početkom XX veka, preko istorija pojedinih umetnosti do naučne kritike, metakritike, te eksperimentalne[39] i primenjene estetike. Odnosno, izdvojile su se nauke kao što su nauka o likovnim umetnostima[40] (nauka o slikarstvu i skulpturi), muzikologija[41] (istorijska, analitička i sistemska opšta nauka o muzici), etnomuzikologija[42] (nauka o vanevropskim muzikama, nauka o poreklu muzike, nauka o narodnoj ili popularnoj muzici, nauka o muzičkim kulturama), teatrologija[43] (istorija dramskog teatra, is-

---

[35] Eduard Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd, BIGZ, 1977; Konrad Fidler, *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Kultura, Beograd, 1965; i Adolf Hildebrand, *Problem forme u likovnoj umetnosti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1987.

[36] Ipolit Ten, *Filozofija umetnosti*, SKZ, Beograd, 1955.

[37] Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umjetnosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.

[38] Aleš Erjavec, Vojislav Likar (eds), "Form in Art and Aesthetics. Aspects of form in philosophy and other theoretical discourses" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, SAZU, Ljubljana, 1991; Kosta Bogdanović, *Svest o obliku I*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987; i Kosta Bogdanović, *Svest o obliku II*, Prometej, Novi Sad, 1995; Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Umetnička akademija, Beograd, 1966; Frank D.K. Ching, Francis D. Ching, *Architecture: Form, Space, and Order*, Wiley, New York, 1996.

[39] Zigfrid J. Šmit, *Estetski procesi*, Gradina, Niš, 1975.

[40] Nenad Miščević, Milan Zinaić (1981); i Dragan Bulatović (ed), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3-4, Beograd, 1988; Sonja Briski-Uzelac (ed), *Slika i riječ – Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997; Snješka Knežević (ed), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 1999.

[41] Joseph Kerman, *Musicology*, Fontana Press / Collins, London, 1985; Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman (eds), *Disciplining Music (Musicology and Its Canons)*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992.

[42] Helen Myers (ed), *Ethnomusicology - An Introduction*, W.W. Norton &Company, London, 1992.

[43] Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju*, GZH, Zagreb, 1991; Marvin Carlson, *Kazališne teorije 1: Povijesni i kritički pregled od antike do 18. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996; Marvin Carlson, *Kazališne teorije 2: Povijesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997; Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3: Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997; Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*, ADU – CDU i Antibarbarus, Zagreb, 2004.

torija teatra), filmologija[44] (istorija filma, nauka o filmu, teorija filma) itd. Nauke o umetnostima su nastajale stvaranjem specifičnog interdsiciplinarnog trougla između: (a) estetike, (b) istorije umetnosti i (c) teorije oblika. Estetika je imala izuzetnu ulogu *metakoordinatora* i pružala je protokole metanaučnih kriterijuma za konstituisanja epistemološki orijentisanog hijerarhijskog odnosa između specifičnog objekta izučavanja i istorijskog situiranja tog objekta. Estetički koncept *samog umetničkog dela* je omogućio da se postave sinhronijska pitanja o konstituciji umetničkog dela što pripada problemima teorije oblika i dijahronijska pitanja o mestu *samog umetničkog dela* u istoriji i kulturi što pripada problemima istorije umetnosti. Suočenje 'teorije oblika' i 'istorije umetnosti' omogućilo je da se epistemološki suoče dva različita područja izučavanja i predočavanja *izgleda umetničkog dela* i *funkcija umetničkog dela.* Time je dobijena pozitivna i, pretpostavljena, epistemološka slika o umetničkom delu kao o čulnoj pojavi i kao o društvenom uzorku. Zamisao 'umetničkog dela' je centrirana kao bliska, bitna i određujuća zamisao za razumevanje i predočavanje znanja o umetnosti. Moderne nauke o umetnostima, kakve su formirane na prelazu XIX u XX veka, videle su sebe, pre svega, kao nauke o *samom umetničkom delu* i mogućnostima izvođenja drugih problema umetnosti iz bitne ili centralne, odnosno, bliske uloge umetničkog dela u spoznaji umetnosti.

Nauka o umetnosti je, zatim, najčešće postavljena kao *otvorena nauka*, *paranauka* ili kao *sklonost ka nauci.* Pod *otvorenom naukom* se smatra interdisciplinarno polje identifikacija, opisa, tumačenja i interpretacija koje su se menjale onako kako se istorijski i kulturalno menjao pojam i pojava umetnosti. Umetnost nije bila jednom zadati 'objekt' za izučavanja nauka o umetnostima, već je umetnost *objekt u promeni* i time je nauka o umetnosti definisana kao proces saznavanja. Nauke o umetnostima su bile prisiljene da se menjaju u *naporu* da zahvate i predoče otvoreni, nestabilni i u vremenu promenljivi *objekt.*[45] *Paranaukom* se smatra heterogena smeša nekonzistentnih, često i protivurečnih, znanja, uverenja, učenja, metoda ili procedura različitog porekla kojima se identifikuje, opisuje, tumači i interpretira umetničko delo, umetnost, istorija umetnosti i svetovi umetnosti. *Paranauka* nastaje kao obraćanje nauci ili onim pristupima koji se ne mogu identifikovati kao naučni pristupi na način koji proklamuje ideali pozitivne nauke.[46] *Paranauka* je 'nauka' u koju se uključuju sve one nenaučne (mističke, zdravorazumske, egzistencijalne) prakse. *Sklonošću prema nauci* se identifikuju programske, kritičke, teorijske ili pronaučne prakse zasnivanja govora o umetnosti koje ostaju na nivou slobodnog refleksivnog i, često intuitivnog, govora koji se

[44] Dušan Stojanović (ed), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978; Hrvoje Turković, *Strukturalizam / semiologija / metafilmologija – metodološke rasprave*, Filmoteka 16, Zagreb, 1986; David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London, 1997.

[45] Umberto Eco, *Otvoreno delo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965; Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" (1956), iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 143-153.

[46] Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Dover, New York, 1979; Kazimir Maljevič, *Nepredmetni svijet*, Galerija Nova, Zagreb, 1981; Euđenio Barba, *Rečnik pozorišne antropologije; Tajna umetnost glumca*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.

ne dovodi do sistematičnosti nauke, ali zadržava izvesne reference ili, tačnije, *sklonosti* ka prizivanju ili upotrebi naučnih ili paranaučnih pristupa. Pojam *nauka o umetnostima* se identifikuje sa opštim pojmom 'nauke', ali ne ostvaruje, uvek, dosledne kriterijume konzistentnosti i istinitosti koje nauka u pozitivnom smislu treba i mora da propisuje i, time, poštuje. Ukazuje se na manifestne, programske ili poetičke diskurse koji su u relativnim odnosima sa različitim diskursima kulture od religioznih diskursa, preko mističkih (teozofija kao jedan od konstituenata moderne[47]) do političkih (revolucionarni marksistički diskurs i avangarda[48]).

Nauka o umetnosti je, takođe, opšta ili posebna *teorija o umetnosti*[49] i termin *nauka* se upotrebljava slično terminima *teorija umetnosti*, *istorija umetnosti*, *estetika* i *filozofija umetnosti*. Većina institucionalno formiranih nauka o umetnostima, kao što su muzikologija, teatrologija ili filmologija, prošle su kroz faze preobražaja istorije muzike, istorije teatra ili istorije filma u disciplinarno područje konstituisanja opšte *teorije* ili *nauke* o muzici, filmu i teatru sa profilisanim referencama ka estetičkim i poetičkim konceptima. Upotreba termina 'nauka o umetnosti' ili 'teorija o umetnosti' se, načelno, razlikuje na osnovu stava o pozitivističkom ustrojstvu interesa 'nauke' i kritičkom izvođenju 'teorije'. Od nauke o umetnosti se očekuje sistemsko provereno, pozitivno znanje o umetničkom delu ili umetnosti. Od teorije o umetnosti se očekuje kritičko i interventno znanje koje nužno ne podrazumeva sistemsko uređenje i sprovođenje protokola i procedura sticanja znanja. Za nauke bitan uslov naučnosti je spoljašnja pozicija naučnog rada u odnosu na umetnost. Od nauke se ne očekuje intervencija u *polju* umetnosti. Za teorije bitan uslov teoretičnosti je komparativni odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg rada u odnosu na umetnost. Od teorije se očekuje intervencija u *polju* umetnosti.

Nauke o umetnosti se, najčešće, postavljaju blisko zamislima opšte poetike[50], tj. praktične ili filozofske nauke o stvaranju i postojanju specifičnog ili opšteg umetničkog dela. Nauka o umetnosti se, zato, tumači kao nauka o stvaranju i načinima postojanja pojedinačnog i disciplinarno diferenciranog umetničkog dela. Naprotiv, kada se poetički pristup postavlja i izvodi u smeru opšteg 'umetničkog dela', tj. opšteg pojma *umetnosti*, tada se poetičko uvodi i situira u opštem polju estetike i filozofije umetnosti. Zatim, karakteristično se ukazuje na razliku opšte estetike i posebnih nauka o umetnostima. Opšta estetika se tumači kao filozofska nauka ili teorija o recepciji umetničkog dela, a nauka o umetnosti kao poetička teorija ili filozofija poetike, tj. kao diskurs o stvaranju i postojanju umetničkog dela. Tada se estetika izučava u okvirima

---

[47] Kathleen J. Regier (ed), *The Spiritual Image in Modern Art*, The Theosophical Publishing House, Wheaton Ill, 1987; ili Euđenio Barba (1996).

[48] John E. Bowlt (ed), *Russian Art of the Avant-Garde / Theory and Criticism 1902-1934*, Thames and Hudson, London, 1988; T.J. Clark, *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988.

[49] Victor Burgin, *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands NJ, 1987; Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003.

[50] Lubomir Doležal, *Poetike Zapada – Poglavlje iz istraživačke tradicije*, Svjetlost, Sarajevo, 1991

filozofije, a nauka o umetnostima u okviru humanističkih studija umetnosti. S druge strane, estetika[51] se ne tumači samo kao filozofska nauka o recepciji umetničkog dela, već i kao opšta filozofska konstrukcija protokola razumevanja umetnosti na osnovu koje se mogu zasnovati poetičke studije nastajanja i postojanja umetničkog dela. U jednom slučaju poetika i estetika imenuju dva različita pristupa umetničkom delu: saznavanje o stvaranju dela i saznavanje o recepciji dela. U drugom slučaju estetika pruža protokole za izvođenje poetike kao osnove svake posebne ili opšte nauke o umetnosti.

Nauka o umetnosti je istorijski postavljen termin i pojam koji označava jedan stadijum[52] razvoja izučavanja ili studija umetnosti. Pojam nauke o umetnosti karakterističan je za kraj XIX i prve decenije XX veka. Tada se konstituiše nauka na pozitivističkim uverenjima u mogućnost racionalnog, egzaktnog i objektivnog objašnjenja umetničkog stvaranja, postojanja i pojavnosti umetničkog dela, te recepcije umetničkog dela i umetnosti.[53]

Nauka o umetnosti je *naučna institucija* ili *grupa institucija* koje su formirane tokom moderne u povezivanju dva disciplinarna i institucionalna sistema: sistema društvenih i humanističkih nauka (*humanities*) i sistema, tj. sveta, umetnosti (*Artworld*). Time nauka o umetnosti zadobija funkcije *teorijske nauke* na način i s funkcijama društvenih i humanističkih nauka, ali i s funkcijama sličnim tehničkim naukama kada se pojavljuje kao tumačenje postupka stvaranja ili proizvođenja, te kao obuka ili priprema za stvaranje umetničkog dela ili, čak, sveta umetnosti. Posrednička uloga nauka o umetnostima je njena bitna *interdisciplinarna* odrednica: nauka nije samo zbirka ili arhiv znanja o umetnosti, već i postavljeni protokol i proceduru obostranog posredovanja između sveta umetnosti i humanističkih/društvenih nauka.

Jedan od uslova za nastajanje posebnih nauka o umetnostima tokom kasnog XVIII i XIX veka bila je 'estetička platforma' i to *estetička platforma* koja je nudila protokole prepoznavanja posebnog i autonomnog, pre svega, čulno predočivog 'objekta' posebne umetnosti ili posebnog umetničkog medija. Estetička platforma je za nauke o umetnostima davala mogućnosti verifikovanja specifičnog i autonomnog objekta izučavanja, različitog od objekata drugih nauka. Taj objekt bio je postavljen na nekoliko poetičkih pretpostavki:

1) da bi neki 'objekt' bio prihvaćen za *umetničko delo*, mora biti materijalizovan, tj. oblikovan kao čulno predočiva slika, skulptura, pesma, muzičko delo, koncert, scenski događaj itd, a njegov materijalni poredak mora biti u odnosu sa svetom koji prikazuje ili, tek, zastupa – pristup karakterističan za *mimetičku umetnost*[54];
2) da bi neki objekt bio prihvaćen za *umetničko delo*, mora biti oblikovani materijalni

[51] Clive Cazeaux (ed), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London, 2000.
[52] Bojan Bujić (ed), *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
[53] Heinrich Lützeler, "O položaju nauke o umetnosti – Lorenz Ditmann: Stil/Simbol/Struktura", iz Dragan Bulatović (1988), str. 8-38.
[54] Flint Schier, *Deeper into pictures – An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

objekt, a to je morfološki nivo dela, i mora biti tako izveden da otkriva emocije, intuicije, namere i fantazije umetnika – pristup karakterističan za *ekspresivno* ili *ekspresionistički* usmerene prakse umetnosti[55]; i

3) da bi neki objekt ispunjavao uslove da bude prihvaćen za *umetničko delo*, mora biti oblikovan materijalni objekat, situacija ili događaj koji se pred čulima posmatrača pojavljuje kao *samo umetničko delo* koje ne mora imati mimetičke ili ekspresivne reference, već je u proizvoljnom odnosu sa bilo kojim očekivanjem predstave ili izraza[56].

U ova tri slučaja umetničko delo je *oblikovano* i ponuđeno kao stvoreni, napravljeni i završeni autonomni *komad* (*piece*). Pojam umetničkog dela je sasvim blisko povezan sa zamislima i pojavnostima oblika (*forme*) koja ga čini čulno dostupnim. Umetničko delo je u čulno pojavnom smislu određeno oblikom, ali umetničko delo nije samo *apstraktni* oblik, već i složena, sasvim specificirana, realizacija čulno opažljive *pojave* kao umetnosti. Kada se kaže da je umetničko delo određeno oblikom, to znači da je čulni izgled pojavnosti dela idealno postavljen po uzoru na koncept i plan oblika u umetnosti, odnosno, u specifičnoj umetnosti. Oblik zato nije, najčešće, direktno uočljiva *struktura samog aktuelizovanog umetničkog dela*, već je *oblik* idealni uzorak za zamišljanje i predočavanje, odnosno, planiranje i izvođenje pojedinačnih umetničkih dela. Oblik, zato nije *sam čulni izgled* umetničkog dela, već je oblik protokol organizacije *umetničkog materijala* koji vodi ka izgledu specifične konkretne čulne pojavnosti umetničkog dela.

U istorijama umetnosti, poetikama i estetikama date su brojne definicije i predstave *oblika*, odnosno, protokola za izvođenje oblika[57]:

- oblik je isto što i raspored ili odnos *delova* koji čine umetničko delo,
- oblik je pojavnost dela koja je čulima data neposredno,
- oblik je granica ili kontura dela koja odvaja delo od drugih čulnih pojava, ali
- oblik je i plan čulne artikulacije dela, mada
- oblik može biti i opšti plan (uzor za delo) i posebni plan (projekt dela), pa tada
- oblik ne mora biti nešto što je u delu već je nešto što čulnom izgledu dela daje pretpostavljenu mogućnost, zato
- oblik jeste temeljna i konstitutivna razlika (a) onoga što se u delu da čulno percipirati, (b) onoga što delo pojavnošću *jeste*, (c) onoga što posmatrač (slušalac, gledalac, čitalac) u delu prepoznaje i (d) idealnog 'uzorka' prema kome se delo na teorijski postavljen način odnosi, ali
- oblik jeste i intelektualni *ulog* u saznavanju 'objekta' i, zatim, umetničkog dela.

---

[55] Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, 1994; Brian Massumi, *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.

[56] Michael Fried, "Art and Objecthood", iz Gregory G. Battcock (ed), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968, str. 116-147; Martha Buskirk, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

[57] Vladislav Tatarkijevič, „Forma: istorija jednog izraza i pet pojmova", iz *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu*, Beograd, Nolit, 1978; Ivan Foht, "*Forma* i forme – sve 'forme' za razliku od svih *sadržaja*", *Treći program RB* br. 18, Beograd, 1973, str. 325-363.

Koncepcije *oblika* kao bitne odrednice umetničkog dela su zasnovane na zahtevu da je umetničko delo: *samo umetničko delo*, tj. autonomno delo različito od bilo koje čulne pojavnosti u svetu.[58] Umetničko delo se tada u instrumentalno-društvenom, značenjskom i estetskom smislu postavlja kao ono posebno i drugo unutar sveta. Ako se pojam umetničkog dela tako postavi, tada je umetničko delo posebno po tome što je njegov *suštinski* čulno određujući karakter predočen 'oblikom' kao stvaralačkim principom koji prethodi i koji određuje aktuelnu pojavnost dela. Oblik, tada, jeste ono što je *konstitutivno* i *bitno* posredstvom čega stvaranje postaje čulno uočljivo i prepoznatljivo. Postoje brojna dela sa istom temom, ali međusobno različita po *obliku* koji nije nužni idealitet već zahtevani specifični uzor. Zato, postavljanje oblika (*forme*) kao temeljnog principa unutar ontološkog koncepta umetničkog dela je istovremeno i postavljanje kriterijuma gledišta koje će umetnost videti/čuti ili pročitati, zatim, tumačiti i interpretirati na način *formalizma*. Formalizam se definiše kao protokol teorijskog predočavanja umetničkog dela posredstvom zamisli 'oblika' ili, tačnije, konceptualnih pretpostavki i teorijskih postavki uzorka za postavljanje dela kao čulno-opažljivog u perceptivnom svetu[59]. Na primer, kod Ivana Fohta nailazimo na kanonsko postavljanje estetičkog formalizma:

> Umjetnički moment umjetnosti nije dat nikakvim sadržajem, ma kako dubok ili značajan on bio, nego je umetnut u njega, ili položen na njemu. Konačno, da je za umjetnost kao umjetnost konstitutivno određena forma, ono 'kako' a ne ono 'šta', do toga se može doći kako proučavanjem historije filosofije umjetnosti, odnosno, estetike, tako i na osnovu refleksije koja polazi od dugogodišnjeg iskustva umjetnosti same, odnosno, iskustva sa umjetnošću, doživljavanja istinskih umjetničkih ostvarenja.[60]

Definisanje umetničkog dela posredstvom teorije 'oblika' nije samo čulno ili konceptualno otkriće i opažanje *oblika* u umetničkom delu, već i teorijsko estetičko i, zatim, naučno projektovanje zamisli, teorije i modela oblika[61] kao bitne odrednice umetničkog dela. Oblik nije nešto što prethodi delu u stvaralačkom činu. Oblik je konstrukcija formalističke interpretacije umetničkog dela, te njegova naučno-teorij-

---

[58] Na primer, Ivan Foht navodi dvadeset i četiri vrste 'oblika': 1. forma kao formalnost, 2. forma kao modus, 3. forma kao medij, 4. unutarnja forma – forma kao prooformljenost, 5. vanjska forma, 6. transcendentna forma, 7. imanentna forma – forma kao *morfé* u aristotelovom smislu, 8. forma u Kantovom smislu, 9. forma u Herbetovom smislu, 10. forma kao stil, 11. forma kao *species* odnosno *genus*, 12. estetička forma, 13. forma kao formacija, 14. forma kao izraz sadržaja, 15. forma kao igra – formalizam, 16. forma kao odsutsvo sadržaja, 17. forma kao ukras, 18. forma kao opseg, kontura, 19. forma kao iskaz – formulacija, 20. forma kao kristalizacija sadržaja – oformljenost, 21. forma kao manifestacija, 22. forma kao način ponašanja u životu, 23. forma kao klasifikacija, odnosno, kategorizacija sadržaja, 24. forma kao red ili poredak, iz Ivan Foht (1973), str. 330.

[59] Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje – psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.

[60] Ivan Foht (1973), str. 325-326.

[61] Kosta Bogdanović, *Svest o obliku I*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987; Aleš Erjavec, Vojin Likar (eds), "Form in Art and Aesthetics. Aspects of form in philosophy and other theoretical discourses" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, SAZU, Ljubljana, 1991.

ska idealizacija. Time se uspostavlja teorijski kontinuum između umetničkog dela i teorije o umetničkom delu. Pretpostavljeni kontinuum je nužno obećanje koje čini mogućim umetničko delo i racionalnu *svest* o umetničkom delu unutar kulture.

Pored nauke ili teorije o obliku, bitan je i pristup istorije umetničkog dela, istorije umetnika i istorije umetnosti za konstituisanje nauke o nekoj posebnoj umetnosti i opšte nauke o umetnostima. Rana proto-istorijska interesovanja za umetnost bila su formulisana oko *biografija* ili *anegdotskih narativa* o životu i radu umetnika, odnosno, *životopisa* umetničkih dela. Treba se prisetiti Vazarijevih spisa o životima velikih slikara, skulptora i arhitekata.[62] Može se, zatim, govoriti o izvođenju istorije kao indeksacije i opisa nastanka velikih umetničkih dela[63], te na kraju o konstituisanju *istorije umetnosti u opštem smislu*[64] i *istorija umetnosti po posebnim umetničkim disciplinama*: istorija slikarstva, skulptuire i grafike[65], istorija arhitekture[66], istorija muzike[67], istorija teatra[68], istorija filma[69], istorija fotografije[70], istorija performans umetnosti[71], istorija digitalne umetnosti[72] itd. Nauke o umetnostima da bi bile postavljene i izvedene kao humanističke nauke bivaju naturalizovane pristupima opšte istorije i konstituisane delimično kao istorijske nauke. Drugim rečima, da bi se postavila *istorija* bilo koje *umetnosti* potrebno je pripremiti, izvesti i postaviti pojmove umetničke kritike, teorije oblika, poetike ili autopoetike na takav način da se na njih mogu primeniti pojmovi, tj. protokoli i procedure istorijske nauke ili, tek, istorijskog načina mišljenja razvijanog u istorijskoj nauci. Karakteristični problem sa istorijom bio je u tome što su umetnička kritika, teorija oblika, poetika i autopoetika, najčešće, sinhronijska – ne istorijska – tumačenja i interpretiranja aktuelnog ili transistorijskog, tj. univerzalnog umetničkog dela, umetnika i sveta umetnosti. Nauke o umetnostima su, zato, imale zadatak da postave i izvedu *dijahronijsku tačku gledišta* u ovim sinhronijskim protokolima. Bilo je potrebno, grubo govoreći, da se na neki način – teorijski – povežu tumačenja i interpretacije sinhronijskih i dijahronijskih pristupa umetničkom delu. Kada je takav zahtev izveden: nauka o umetnosti je predočena kao analitički sinhronijski i sintetički istorijski pristup umetničkom delu i umetniku, tj. umetnosti u najopštijem smislu. Projektovani odnos *analize oblika* povezan sa umetničkim delom i *istorijske analize umetnosti* u odnosu na poetiku kao nauku o umetničkom stvaranju je osnova na kojoj je postavljena svaka moderna nauka o umetnosti tokom XIX i početkom XX veka i,

---

[62] Đorđo Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, Ne & Bo, Libretto, Beograd 2000.
[63] Johan Joahim Vinkelman, *Istorija drevne umetnosti*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1996.
[64] H.V. Janson, E.F. Janson, *Istorija umetnosti (dopunjeno izdanje)*, Abrams, Stanek, Prometej, New York, Varaždin, Novi Sad, 2005.
[65] Hal Foster, Roslaind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2005.
[66] Kenet Frampton, *Moderna arhitektura: kritička istorija*, Orion Art, Beograd, 2004.
[67] Paul Griffiths, *Modern Music – A Concise History* (revised edition), Thames and Hudson, London, 1994.
[68] Ronald Harvud, *Istorija pozorišta*, Clio, Beograd, 1998.
[69] David Parkinson, *History of Film*, Thames and Hudson, London, 1995.
[70] Helmut i Alison Gernsheim, *Fotografija – sažeta istorija*, Jugoslavija, Beograd, 1973.
[71] Rose Lee Goldberg, *Performance – Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979.
[72] Christiane Paul, *Digital Art*, Thames and Hudson, London, 2003.

time, razlikovana od opšte istorijske nauke i razvoja opšte ili posebnih nauka o umetnostima u okvirima istorije kao humanističke i društvene nauke. Pri tome, *analiza oblika* i *istorijska analiza umetnosti* su naučnu opravdanost i pouzdanost zasnivale na 'objašnjenju' (tumačenju, interpretaciji) koje se nije zasnivalo na umetničkim poetičkim razlozima[73] ili izjavama umetnika, već na stvarno ili prividno *objektivnim osnovama* izvedenim iz analize oblika i analize istorije umetničkog dela, umetnika, umetničke prakse ili, u neodređenom ali opštem smislu, iz umetnosti.

Epistemološki odnos 'oblika' i 'istorije' jeste problematičan i time kritičan za identitet nauke i nauka o umetnosti i umetnostima. Ta veza je problematična i kritična pošto je odnos oblika i istorije zasnovan na sasvim nekonzistentnim koncepcijama 'sinhronijskog oblika' ili *univerzalnosti oblikovnog principa*, te 'dijahronijskog tumačenja' ili *istorizacije umetničkog dela, umetnika* i *umetnosti*. Ne postoji nijedan očigledni razlog da se ova dva pristupa povežu, čak, naprotiv 'oblikovno' i 'istorijsko' izgledaju kao sasvim neuporedive koncepcije preuzete iz različitih pristupa umetničkom delu. *Sam oblik* je u najnaučnijem, tj. najformalnijem, smislu *sinhronijski idealitet*: autonomni oblik kojim se prevazilaze društvena određenja i koji je, zato, iznad svakodnevnog vremena i prostora. Pokušaj postavljanja odnosa između *teorije oblika* i *istorije umetnosti* na smisaoni način, tokom XVIII, XIX i ranog XX veka, najčešće je razrešavan konstruisanjem i izvođenjem koncepta *stila*[74]. Stil je istorijska, oblikovna i estetička kategorija koja se, najčešće, dvostruko tretira: (a) kao kategorija istorije umetnosti, i (b) kao teorijsko oruđe nauka o umetnostima. Stil je kategorija istorije umetnosti koja se ukazuje kao 'način', 'modus' ili 'poredak' na koji se srodni oblikovni principi, prakse i dela pojavljuju u jednom istorijskom periodu. Srodnost oblikovnih principa i pojavnosti umetničkog dela u jednom istorijskom periodu je polazna osnova za svaku definiciju stila u različitim umetnostima. Stil nije samo srodnost oblikovnih karakteristika dela u jednoj epohi. Stil je epohalna, a to znači jedinstvena, određujuća i karakterišuća srodnost oblikovnih principa i dela u jednom istorijskom intervalu/periodu. Ako je na takav način postavljena zamisao stila, tada se *ona* može otkriti i identifikovati u *haosu vremena* i mnogostrukosti istorijskih umetničkih produkcija. Naprotiv, stav da je 'stil' teorijsko oruđe nauka o umetnostima, pa i istorije umetnosti, polazi od pretpostavke da je stil *teorijska konstrukcija* identifikovanja srodnosti u oblikovanju dela tokom jednog istorijskog perioda. Ali, tada se stil ne može otkriti u *haosu vremena* i mnogostrukosti istorijskih umetničkih produkcija jednog istorijskog perioda, već, stil je teorijski konstrukt koji se pripisuje izvesnim istorijskim periodima. Na osnovu koncepcija i konvencija pretpostavljenog modela stila izvodi se selekcija i klasifikacija oblikovno srodnih umetničkih dela u jednoj epohi i, zatim, epoha na

---

[73] Charles Harrison, Fred Orton, "Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge", iz *Modernism, Criticism, Realism - Alternative Contexts For Art,* Harper and Row, London, 1984, str. xvii.

[74] Hajnrih Velflin, *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti. Problemi razvitka stila u novijoj umetnosti,* IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1958; Berel Lang, *The Concept od Style,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1979; Meyer Shapiro, "Style", iz *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society,* Abrams, New York, 1994; Jaś Elsner, "Stil", iz Robert S. Nelson, Richard Siff (eds), *Critical Terms for Art History,* The University of Chicago Press, Chicago, 2003, str. 98-109.

osnovu pretpostavljenih stilskih karakterizacija. Istorija stilova jeste nešto sasvim različito od istorije života umetnika, istorije umetničkih dela, istorije poetika, a posebno, društvene istorije umetnosti. Različitost istorije stilova od svake druge istorije se ukazuje u tome što istorija stilova jeste istorija autonomnih i oblikovnih preobražaja (razvoja, usavršavanja, opadanja) *samih svojstvenosti* umetničkog dela i, time, određene umetnosti ili umetničke discipline. Istorija stilova je nastala u kontekstu istorije umetnosti, da bi se došlo do konstrukcije istorije *same bitnosti* posebne ili opšte umetnosti. Istorija stilova je istorija naučno idealizovanih konstrukcija. Konkretno, istorijski i geografski određeno umetničko delo se ne vidi kao *poseban slučaj* ili *događaj umetnosti* u kulturi ili društvu, već kao naučni idealni uzorak kojim se *dokumentuje* i time *potvrđuje stil*[75]. Imperativ stila postaje *pravi akter* istorije umetnosti čime se 'stil' uzdiže do univerzalnog *mita o stilu.* Stil ili stilistički aspekti, tj. karakterizacije se pojavljuju kao pretpostavljene i idealizovane identifikacione 'suštine' umetnosti u istoriji.

***

Može se ukratko zaključiti, da su nauke o umetnostima idealni konstrukti hijerarhijski predočivog znanja o pojedinačnim umetnostima. Pri tome, nauke o umetnostima su postavljene između (i) umetničke prakse i (ii) humanističkih/društvenih nauka u polju hijerarhijskih odnosa koje obezbeđuje metateorijska pozicija estetike i filozofije umetnosti. Status i funkcije nauka o umetnostima je istorijski određen na kraju XIX veka zahtevima modernog uređenja autonomija umetnosti i autonomija nauka koje se specijalizuju i time usmeravaju ka pojedinačnim konkretnim i posebnim problemima specifičnih umetničkih disciplina. Moderna *ideja* nauke je koncept hijerarhijskog razdvajanja posebnosti umetnosti i apstraktne opštosti estetike posredstvom izuzetnog područja autonomnog i specijalizovanog znanja kojim se posreduje između umetnosti i estetike. Pri tome, odnos 'nauka' je specijalizovan kao odnos nauka o samoj umetnosti i humanističkih nauka o umetnostima u odnosu na opšte apstraktno znanje estetike i filozofije umetnosti. Ono što sledi iz razvoja ili promena 'nauka o umetnostima' tokom druge polovine XX veka je, s jedne strane, uvođenje nauka o umetnostima u specifična teorijska područja, pre svega semiotike/semiologije[76], psihoanalize[77], ženskih studija[78], studija kulture[79], te, s druge strane, dekonstrukcija[80] hijerarhijskog odnosa određenog instancama: (a) umetničke prakse, (b) nauke o umetnostima, (c)

[75] Heinrich Lützeler, "1. Stil", iz "O položaju nauke o umetnosti – Lorenz Ditmann: Stil/Simbol/Struktura", iz "Dragan Bulatović (1988), str 10-11.
[76] Louis Marin, *On Representation*, Stanford University Press, Stanford CA, 2001.
[77] Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Miščević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić i Žak Lakan, "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987; Obrad Savić (ed), "Psihoanaliza i likovna umetnost" (temat), *Moment* br. 10, Beograd, 1988, str. 102-116.
[78] Ljiljana Kolešnik (ed), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti - izabrani tekstovi*, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999; Branka Anđelković (ed), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.
[79] Chris Janks (ed), *Vizualna* kultura, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002; Nicholas Mirzoeff (ed), *The Visual Culture – Reader*, Routledge, London, 2005.
[80] Stephen Melville, „The Tempation of New Perspectives", *October* no. 52, New York, 1990, str. 3-15.

humanističkih i društvenih nauka o umetnostima, i (d) estetike i filozofije umetnosti. Dekonstrukcija ovog hijerarhijskog odnosa suočava sa odustajanjem od naučnog esencijalizma, tj. traganja za izvesnošću referentnog znanja, ka antiesencijalizmu koji vodi od specijalizovane nauke ka pojedinačnim 'teritorijama' (perspektivama, uramljenjima ili gledištima) za formiranje otvorenih i nestabilnih teorija zadatih kao promenljivih i često ubrzanih *diskurzivnih formacija*[81]. Taj diskurs, zato, jeste 'pojedinačni uzorak' kojim se predočava neizvesna 'ograničena' ili 'ograničavajuća' teritorija i interval pojedinačnog i specifičnog rešenja odnosa estetike, filozofije umetnosti, društvenih nauka, humanističkih nauka, nauka o umetnostima sa *teorijom* i *umetnošću*. Nije reč o opštem hijerarhijskom ili hegemonijskom odnosu koji jeste univerzalnim i apstraktnim *glasom* dat u mapiranju (izvlačenju linija granica) idealne celovite i zatvorene opšte-važeće *velike i nadređene priče*. Reč je o posebnim, često raskolničkim[82] (*différend*) i hibridnim[83] rešenjima, o neuporedivim diskurzivnim praksama.

Oko konstituisanja pojma *muzikologije i etnomuzikologije*

Muzikologija kao opšta nauka o muzici (*Musikwissenschaft*) mogla je nastati tek kada je Hanslikov koncept *same muzike* i *bitnosti muzičkog oblika* kao estetskog/estetičkog objekta izučavanja izdvojen i postavljen na očigledan i idealizovan, tj. dovoljno apstraktan i opštevažeći način:

> Muzika se sastoji od tonskih nizova, tonskih formi, a oni nemaju drugog sadržaja osim sebe sama. Oni i u ovome podsećaju na arhitekturu i ples koji nam takođe pružaju lijepe odnose bez određenog sadržaja. Neka i svako procjenjuje i naziva dejstvo jednog tonskog djela već prema svom individualitetu kako mu drago, ono nema drugog *sadržaja* osim upravo izvedenih tonskih formi; jer muzika ne govori prosto preko tonova, ona govori *samo* tonove.[84]

Kada je postavljen poseban i autonoman estetički protokol o *autonomiji muzike* i o oblikovnom karakteru autonomije muzike, tada je izvedena i platforma za izvođenje nauke o muzici koja će biti različita od identifikacione i deskriptivne istorije muzičkih dela ili istorije muzičkih stvaralaca. Eduard Hanslik je, postavivši koncept 'muzičkog oblika' kao bitne odrednice muzičkog dela, ponudio budućoj nauci o muzici *prepoznatljiv* i *identifikaciji dostupni potencijalno* naučni objekt bavljenja. Muzički oblik je postao teorijski idealni konstrukt koji je bilo moguće naučno/teorijski posmatrati na

---

[81] Miško Šuvaković, „GRANICE DISKURSA – o odnosima 'teorije', 'umetnosti' i 'tela' u XX veku", iz *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, CENPI, Beograd, 2001, str. 203-215.
[82] Žan-Fransoa Liotar: "Za razliku od spora, raskol bi bio takav slučaj rasprave između (najmanje) dve strane koji ne bi mogao pravedno da se razreši, jer nedostaje pravilo rasuđivanja primenljivo na obe argumentacije", iz *Raskol*, Sremski Karlovci, IK Zorana Stojanovića, 1991, str. 5.
[83] Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, Chicago, 1981.
[84] Eduard Hanslik (1977), "Pojmovi *sadržaj* i *forma* u muzici", str. 167.

mestu očekivanja i pojavnosti konkretnog pojedinačnog muzičkog dela. Muzičko delo, ma koliko bilo *događaj u prolaženju vremena*, sa zamislima sinhronijskog *muzičkog oblika* i njegove teorijske predstave, dobilo je model dela koji je bio dostupan *objektivnom* izučavanju. Ta nova 'opšta nauka o muzici' ili 'muzikologija', nastala je u određenom trenutku istorije muzike i u jednom trenutku razvoja zapadnog mišljenja o muzici, da bi se po Gvidu Adleru[85] pokazala kao

(i) sistemska nauka kojom se zahvataju bitna znanja o muzici u celini, i
(ii) univerzalna nauka koja postulira da je svaka muzika (*Tonkunst*) morala da ima i svoju nauku o muzici bez obzira da li je ona bila pokazana ili ne.[86]

Izuzetna pojava u istoriji muzike kava je bila *apsolutna muzika* u nemačkom poznom romantizmu[87], morala je dobiti protokol tumačenja 'autonomije', 'univerzalnosti' i 'apsolutnosti' muzike u odnosu na sve druge umetnosti i sve druge funkcije muzike, da bi postala dovoljno opšti i apstraktni estetički *objekt* za konstituisanje nauke o muzici. Kada je, adornovski rečeno, pokazano da je: "funkcija muzike da bude bez funkcije"[88], bilo je moguće muziku zamisliti kao dovoljno *apstraktan objekt* koji može biti pretpostavljen za idealni objekt opšte nauke o muzici. Kada je tako učinjeno postalo je moguće zamisao 'muzike-kao-objekta' nauke o muzici primeniti u analitičkom i interpretativnom smislu na bilo koju muziku, tj. muzičku praksu i muzičko delo u geografskom i istorijskom smislu. Muzikologija se, zato, gradi oko zamisli *samog muzičkog dela* u formalno-sistemskom i istorijskom smilu[89] u području kompetencija koje pruža estetika:

> ... muzikologija je skup različitih nauka čiji je glavni objekt muzička umetnost.[90]

Estetika pruža moguću *teorijsku osnovu* za izučavanje *samog* ili *autonomnog muzičkog dela* koje je različito u pojavno-čulnom, interesno-funkcionalnom i estetičko-saznajnom smislu od bilo kog drugog artefakta kulture ili pojave prirode. Estetikom se, takođe, nudi smisao za formalni zahtev identifikovanja, pokazivanja i analitičkog teoretizovanja 'oblika' muzičkog dela kao umetničkog i estetskog objekta. Estetikom se, zatim, potvrđuje da *muzički oblik* može biti samo 'muzički oblik', bez pozivanja na spoljašnje, tj. vanmuzičke reference i, time, verifikacije. Estetikom se potvrđuje naučna legitimnost muzikologije da je interesovanje za muziku interesovanje za *samu muziku* i ništa više do za muziku, pri čemu svaka vanmuzička referenca jeste onaj *društveni višak*, koji je bitan za naše znanje o muzičkoj kulturi ali ne i o *samoj muzici* kao takvoj. Zato je muzikologija istovremeno[91] postavljena kao (1) *fundamentalistička* i *kanonska*

[85] Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", iz Bojan Bujić (1988), str. 348-353.
[86] Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", iz Bojan Bujić (1988), str. 348.
[87] Carl Dahlhaus, „Absolute Music as an Esthetic Paradigm", iz *The Idea of Absolute Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, str. 1-17.
[88] Theodor W. Adorno, „Funkcija", iz *Uvod u sociologijo glasbe*, Državna Založba Slovenije, Ljubljana, 1985, str. 62.
[89] Peter Faltin, „Problem sistemske nauke o muzici", *Treći program RB-a* br. 36, Beograd, 1978, str. 259.
[90] Dragutin Gostuški, "Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja", iz *Srpska muzika kroz vekove*, Galerija SANU, Beograd, 1973, str. 10.
[91] Mirijana Veselinović Hofman, "Kontekstualnost muzikologije", iz "Poststrukturalistička nauka o muzici" (temat), *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), Beograd, 1998, str. 13-20.

naučna disciplina o muzici[92] i kao (2) interdisciplinarna[93] naučna praksa o složenim odnosima muzičke umetnosti i drugih društvenih, kulturalnih i umetničkih praksi. Kada je ovakva estetička osnova bila izgrađena i postavljena tada je bilo moguće na njoj zasnovati specijalizovane nauke kao što su *nauka o muzičkim oblicima*[94] ili, opštije, *nauka o analizi muzike*, u kojoj se uspostavlja i primenjuje predočavanje, klasifikovanje i, u idealnom smislu, koncipiranje sinhronijskih, tj. transistorijskih, 'pravila' ili 'zakona' muzičkog dela i muzike kao takve.[95] Zapadna umetnička muzika je poetički orijentisana umetnost pošto je predviđena i očekivana kao izraz 'izvesne' muzičke teorijski prepoznatljive platforme. Analitički pristup muzičkom delu, u najopštijem smislu, polazi od protokola koji definiše 'muziku' kao *oblik* i kao *događaj oblika* u potencijalnom pojavno-čulnom, značenjskom i konceptualnom smislu. Analiza muzičkog dela polazi od racionalno predočive 'definicije' muzičkog dela, tj. muzike, i formalno predočive posledice definicija muzike kao umetnosti.'[96] *Analiza muzike*[97], tj. muzičkog dela, bitno je različita od analitički orijentisanog mišljenja o muzici na osnovu samog slušanja muzike, pošto nije određena *samim čulno datim* delom koje se 'događa' i, time, pojavljuje oko slušaoca, već se zasniva na, naknadnom, uspostavljanju interpretativnih korespondencija[98] između:

- partiture (modela predočivosti zapisa konkretnog dela),
- izvođenja (čulno orijentisanog događanja umetničkog dela u vremenu i prostoru), i
- slušanja (recepcije muzike: od čula sluha do tela).

Analiza muzike se, pre svega, tiče 'partiture' u dvostrukosti 'nje' kao zapisa koncepta dela i kao modela koji predočava muzički oblik dela sa svim drugim indeksinim funkcijama nužnim ili tek pretpostavljenim za izvođenje i slušanje dela. Partitura muzičkog dela postoji u dvostrukosti: dokumenta muzike i modela muzičkog dela. Po Teodoru V. Adornu[99], analiza se bavi strukturom, strukturalnim problemima i, napokon, *strukturalnim slušanjem*. Pod strukturom, međutim, ne podrazumeva se puko grupisanje

---

[92] Joseph Kerman (1985); i Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman (1992).

[93] Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; i Rose Rosengard Subotnik, *Deconstructive Variations – Music and Reason in Western Society*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

[94] Vlastimir Peričić, Dušan Skovran (1966); Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Clio, Beograd, 1998.

[95] Joseph Kerman (1985), "Analysis, Theory, and New Music", str. 60-112; i Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1987.

[96] Imanuel Kant, "O razlici analitičkih i sintetičkih sudova", iz *Kritika čistog uma*, BIGZ, Beograd, 1990, str. 36-39; A.J. Ayer, "The *A Priori*", iz *Language, Truth and Logic*, Penguin Books, Middlesex, 1983, str. 104-105 i Džozef Košut, "Umetnost posle filosofije", *Polja* br. 156, Beograd, 1972, str. 3.

[97] Theodor W. Adorno, "O problemu glazbene analize", *Zvuk* br. 3, Zagreb,1989, str. 29-40; Hans Heinrich Eggebrecht, "O metodi glazbene analize", *Muzika* br. 4(12), Sarajevo, 1999, str. 25-44; Leon Stefanija, *Metode analize glasbe – Zgodovinsko - teoretski oris*, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Odelek za muzikologijo, Ljubljana, 2004.

[98] Roman Ingarden, „Muzičko delo", iz *Ontologija umetnosti*, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad, 1991, str. 5-88.

[99] Theodor W. Adorno (1989), str. 29-40.

muzičkih delova po tradicionalnim formalnim šemama, već se struktura identifikuje kao nešto što je u vezi sa muzičkim događajem, tj. kao nešto što je u organizacionom ili oblikovnom smislu *ispod* tih formalnih šema:

> Ali ovo je također nešto što se ne bi smjelo previše pojednostavljivati i već je ovdje moguće vidjeti kako su veliki problemi glazbene analize. Jer, nasuprot općem shvaćanju, čak i ono što se zbiva ispod nije jednostavno nešto drugo i posve različito nego je u stvari ono što dolazi od formalnih šema a također je u svakom trenutku *utvrđeno* formalnim shemama. No, s druge pak strane i tu ima odstupanja koja se opet mogu shvatiti jedino preko njihove povezanosti sa shemama. No, dakako, ovo se najizravnije odnosi na tradicionalnu glazbu u kojoj posvuda postoje ovakvi sveobuhvatni opći shematski odnosi. Cilj koji je pred nama, međutim, jeste pre realizacija ovog već toliko složenog odnosa *odstupanja* od *sheme* nego odstupanje ili shema sami po sebi; može se s pravom reći da je ono što podrazumijevamo pod analizom bit ispitivanja ovog odnosa a ako analizu ovako shvaćamo, već je to prvi korak u smjeru ovakvog ispitivanja.[100]

Muzička analiza je *praksa pristupanja* muzičkom delu.[101] *Muzička analiza* sa stanovišta kompozitora je *poetička priprema* za postavljanje 'građevine' dela. Muzičko delo je kao i svako drugo delo *po-stav* (*ge-stell*) u hajdegerovskom smislu:

> Po-stav je sabirajuće onoga stavljanja koje na čovjeka stavlja zahtjev da ono zbiljsko raskriva kao stanje na način ispostavljanja.[102]

Muzička analiza može obećati muzičko delo i ponuditi sasvim izvesne *formalne koncepte dela*. Muzička analiza se, zato, doslovno sprovedena ili 'intuitivno' prizivana u kompozitorskoj praksi, opisuje kao izražavanje *muzičkog mišljenja*: misliti muzičke oblike i načine 'građenja' dela u očekivanju neizvesnog ili izvesnog efekta na slušaoca. *Muzička analiza* je, kako naglašava Adorno pozivajući se na Šenkera, uslov za odgovarajuće izvođenje.[103] *Muzička analiza* vodi izvođača muzičkog dela ka 'samom delu' u strukturalnom i, time, oblikovnom smislu koji treba preobraziti od 'pisma' u 'pojavnost' muzičkog događaja. *Muzička analiza* je, paradoksalno, uhvaćena u zamku (i) 'odlaganja' muzičkog dela mogućnostima *teksta*[104] koji je nužni i bitni uslov za izvođenje dela, ali i (ii) 'primicanja' potencijalnosti muzičkog teksta (na primer, parti-

---

[100] Theodor W. Adorno (1989), str. 31.

[101] Jelena Novak, *Divlja analiza*, SKC, Beograd, 2004.

[102] Martin Heidegger, "Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 109.

[103] Theodor W. Adorno (1989), str. 31.

[104] Višeznačnostima razmatranja statusa *muzike i teksta*, odnosno, *muzike kao teksta* videti: Karl Dalhaus, "Muzika kao tekst i delo", u *Estetika muzike*, Književna zajednica Novoga Sada, Novi Sad, 1992, str. 17-24; Raymond Monelle, "What is a musial text?", iz Eero Tarasti (ed), *Musical Semiotics in Growth*, Indiana university Press, International Semiotics Institute, Imatra, Bloomington, 1996, str. 245-260; Nikša Gligo, "Glazba kao tekst. O nekim dodirima i mimoilaženjima teorije jezika, znanosti o književnosti i znanosti o glazbi", iz *Zvuk – znak – glazba. Rasprave oko glazbene semiografije*, MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1999, str. 149-168; Steven Paul Scher (ed), *Music and Text: Critical Inquiries*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

ture) muzičkom delu kao događaju. Kao da *pismo* postaje *pisanje*, tj. partitura postaje izvođenje. U muzikologiji se radi na pripremanju sveta za muziku. U toj zatečenosti se izvodi fatalno i obećavajuće 'uvek' koga nema izvan pojedinačnog čina intervencije *odlaganja* (*différAnce*)[105] na zatečenim prisutnim fragmentima aktuelnosti. Biti zatečen među muzičkim *tragovima* zvuka i pisma. To su *tragovi* čiji rubovi nisu oštri, čije površine nisu sasvim transparente, a čija je prisutnost zabrinjavajuće nesigurna. Gest razlučivanja je konstitutivan za zapadni pojam i pojavu muzike. Zato, ono što fundamentalno, tj. ontološki, određuje muziku kao umetnost jeste odnos razdvajanja, razlučivanja i, time, odlaganja/odgađanja 'teksta' u odnosu na 'događaj' muzike. Pojednostavljeno, reč je o odnosu razlučivanja partiture i izvođenja partiture. Ali, taj odnos sa svim odlaganjima dešava se u istorijskoj i geografski lociranoj instituciji i u njenim materijalnim društvenim praksama. Reč je o složenosti koja gotovo da priziva neuhvatljivost *stvaranja* i, zato, može se govoriti o *rekreiranju* koje prinosi delo i, svakako, ispušta 'nešto' iz dela. Ova sasvim kratka 'dekonstruktivistička' diskusija pokazuje da *analiza muzike* ima različita *lica*:

- *lice*, tj. poetiku, kompozitorskog *stvaranja* muzičkog dela,
- *lice*, tj. poetiku, izvođačkog *rekreiranja* (ponovnog stvaranja) ili izvođenja kao umnožavanja muzičkog dela, i
- *lice*, tj. estetiku, slušaočevog *prepoznavanja*, *rekreiranja* ali i *uživanja* u muzičkom delu.

Te tri poetike su povezane, ali, nikako, nisu iste, one se ne poistovećuju, već izmiču jedna drugoj. Razlikuju se po nameri 'oblikovanja', nameri 'izvođenja' i nameri 'slušanja' muzičkog dela. Jer, *oblikovanjem* se teži postavljanju dela u svet, izvođenjem se svet preobražava u praksu muzike, tj. događaj, dok se u procesu slušanja delo gubi u događaju recepcije i potrošnji uživanja. Adorno naglašava da je bitno razumeti i muzičku analizu kao jednu mogućnost dela:

> ... premda je analiza od odlučujuće pomoći u pitanjima izvedbe i interpretacije, zapravo je se ne izvodi, iz interpretacije nego iz samog djela. Moglo bi se to ovako kazati: sama je analiza samostojna forma, kao prijevod, kritika i komentar, kao jedan od onih medija kroz koje se odvija samo djelo. Djelima je potrebna analiza da bi se otkrio njihov 'istinit sadržaj' (*Wahrheitsgehalt*).[106]

Analiza nije samo prethodeća skica (nacrt 'ideje' ili koncepta, odnosno projekta) za muzičko delo iz koje će *ONO* nastati ili, naprotiv, analiza nije samo naknadno kritičko tumačenje i razotkrivanje stvorenog i postojećeg dela, već konstitutivni uslov *istinitog dela*. Muzičko delo da bi bilo *drugo* od onoga što 'nije delo' mora sebe izložiti na način kompozitorske, izvođačke, muzikološke ili estetičke drugosti. Zato, muzička analiza nije samo pristup muzičkom delu ili konvencionalno i formalno postavljanje muzičkog dela u istoriji i kontekstima zapadne muzike, već i način formalizacije, racionalizacije

---

[105] Jacques Derrida, „Différance", iz *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, str. 3-27.
[106] Theodor W. Adorno (1989), str. 33.

i kanonskog izvođenja *drugosti* muzičkog dela od akustičkih okružujućih svetova svakodnevice. Adorno, zato, može reći bez straha da upadne u zamku metafizike:

> Umjetnost svjesna sebe jeste *analizirana* umjetnost (*die ihrer selbst bewusste Kunst ist die analysierte*).[107]

i

> Dakle krajnji 'višak' preko i iznad činjenične razine jeste *sadržaj istine* a, naravno, taj sadržaj može otkriti samo kritika. Nijedna analiza nema vrijednosti ako se ne zaključuje u istini što je sadrži djelo a tu istinu posreduje tehnička struktura djela (*durch die technische Komplexion der Werke*). Ako analiza nabasa na tehničku nedosljednost, onda je takva nedosljednost znak neistine u djelu – na drugim sam mjestima to pokušao pokazati posve konkretno, tj. kroz neke specifične aspekte Wagnerove i Straussove glazbe. Sada bih, međutim, samo htio nastaviti te misli u njihovoj teorijskoj općenitosti – no odmah dalje napominjem da umjetničko djelo inzistira na tome da se ovo pitanje istine ili neistine postavi *imanentno* a ne da se proizvoljno izvana nametne neko mjerilo kulturno-filozofijske ili kulturno-kritičke varijante.[108]

Adorno je postavio tezu o modernističkom načinu mišljenja, a ona glasi: *umetnost je unutrašnji problem i, svakako, unutrašnji posao umetnosti.* Pitanje o muzici je pitanje o njenoj *imanenciji*:

> Umetničko delo je biće čulnog utiska i ništa drugo: ono postoji po sebi.[109]

U tom smislu: muzičko delo je problem *same muzičke* umetnosti koja postaje *sama* sa *stajališta* moderne estetike i koja čulnost vidi u njenoj bezinteresnoj autonomnosti. Između koncepta 'muzičkog dela' i koncepta 'muzike', zato, postoji nekakvo preklapanje koje se mora dokazati analizom dela i, time, *imanentnom istinom* muzike izvan i naspram svega drugog što nije muzika. Na primer, Hans Hajnrih Egebreht smešta 'muzičku analizu' u središte muzikološkog rada shvaćenog kao nauke ili teorije o muzičkim, pre svega, kompozitorskim poetikama:

> Glazbena analiza pripada središnjim djelatnim područjima današnje muzikologije ukoliko je njezin objekt produkcija glazbe (u najširem smislu riječi) koja znanost potiče na to da je spozna kao ono što ona jest i što znači. Jer zahtijeva se da se iskazi i prosudbe o glazbi, njezin (tehnički manifestiran, unutarnjeglazbeni, 'estetički') smisao i sadržaj koji se u tom smislu javlja, utvrde u glazbi samoj, u odgovarajućem glazbenom materijalu, u glazbenoj tehnici, u konkretizaciji i individuaciji materijala i tehnike u glazbenom ustrojstvu *das musikalische Gefüge* i u njegovoj posebnosti kao i u recipročnim vezama između materijala, tehnike,

[107] Theodor W. Adorno (1989), str. 33.
[108] Theodor W. Adorno (1989), str. 34.
[109] Žil Delez, Feliks Gatari, „Percept, afekt i pojam", iz *Šta je filozofija?*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, str. 206.

> konkrecije i individuacije. Smisao glazbe leži zatvoren u njezinu ustrojstvu a njezin sadržaj u njezinu smislu; svaki znanstveni iskaz o glazbeno konkretnome mora proizići iz njegove fakture.[110]

'Muzičko delo' postoji kao delo umetnosti na onaj način na koji ga nauka, kao što je muzikologija, postavlja u protokolima *muzičke analize.*

Pojam muzikologije (*Musikwissenschaft*, *musicology*) može se predočiti dvostruko i ta dvostrukost određuje *karakter* istorije muzikologije[111]:

(i) muzikologija je opšta nauka o muzici i kao takva ona zbira sasvim različite nauke, teorije ili diskurse o muzici u manje ili više uređenu sistematiku nauka, teorija ili diskursa o muzici (istorija muzike, teorija muzike, teorija muzičkih oblika, estetika muzike, studije muzičkih kultura, etnomuzikologija, semiologija muzike, psihologija muzike, sociologija muzike itd), i

(ii) muzikologija je opšta nauka o muzici kao umetnosti, dok je 'etnomuzikologija' opšta nauka o muzičkim kulturama (ili kulturama koje se *konstituišu*, *identifikuju* i *zastupaju* posredstvom muzike).

Prvo gledište ukazuje da je muzika umetnost u onom smislu u kome se pojam umetnosti uspostavlja u zapadnoj modernoj kulturi od XVIII do prve polovine XX veka. Muzikologija se, zato, zasniva na izučavanju i prikazivanju intenzionalnih ili ekstenzionalnih *akustičkih objekata* čija je funkcija da budu bez utilitarne ili instrumentalne društvene funkcije. Pri tome, to određenje muzike 'bez funkcije' je utemeljeno na usaglašavanju tri velike teorije o muzici:

(i) na dominantno zapadnoj istoriji muzike[112],

(ii) na univerzalistički i objektivistički[113] orijentisanoj muzičkoj analizi, i

(iii) na normativno i interpretativno utemeljenoj estetici muzike[114].

Ove tri *velike teorije* se usaglašavaju uspostavljanjem *stilskog* okvira ili uokvirenja muzičkog dela i muzičkih opusa, tj. uspostavljanjem 'stilistike muzike' kao sistemskog korespondiranja istorijskih fakata o muzici sa analitičkim rezultatima na osnovu estetičke autonomije dela u odnosu na društvene funkcije. Istorija muzike, zapadne umetničke muzike, daje hronološki poredak za izučavanje indeksne-lokacije muzičkih dela kao posebnih i izuzetnih slučajeva kulture u prostoru i vremenu jedne velike hegemone civilizacije kakva je evropska civilizacija. Muzička analiza uspostavlja i dokazuje i čini očiglednim formalno-koncepcijske i objektivne sisteme mogućnosti stvaranja, postojanja, recepcije i identifikacije muzičkog oblika i iz koncepta *muzičkog oblika* izvedene zamisli i pojavnosti *muzičkog dela.* Estetika muzike daje misaoni i diskurzivni okvir za konceptualizovanje normativnih odnosa istorije muzike i muzičke analize u odnosu na kriterijume i interpretativne mogućnosti lociranja stilskih korespondencija

---

[110] Hans Heinrich Eggebrecht (1999), str. 27.

[111] Dragutin Gostuški (1973), str. 9-52; i Veselinović Hofman, Mirjana (1998), str. 13-20.

[112] Joseph Kerman (1985), "Analysis, Theory, and New Music", str. 60-112; Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, *A History of Western Music*, W.W. Norton, New York, 2005.

[113] Edward Lippman, „Conceptions of Objectivity", iz *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992, str. 393-436

[114] Karl Dalhaus (1992); Roger Scruton, *The Aestehtics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

istorijskog i analitičkog. Muzikologija, zato, kanonski postulira centralnu poziciju za muzičko delo – kao izuzetni intenzionalni ili ekstenzionalni objekt – oko koga se, u topološkom smislu, grade *spletovi*, *lanci*, *mreže* ili sistemi egzistencijalnih mogućnosti koje prepoznajemo kao svet muzike, istoriju muzike, opus muzičara (kompozitora ili izvođača) ili u teorijsko-problemskom smislu 'paradigme' poetičko-estetičkih kontekstualizacija ili dekontekstualizacija tih izuzetnih objekata (muzičkih dela). Ovako koncipirana muzikologija ima status specijalizovane i disciplinarno odredljive *pozitivne nauke*[115] o muzici kao istorijski identifikovanoj umetnosti.

Jedan karakterističan primer centriranosti muzičkog dela za muzikologiju se vidi i u odnosu na koncepte 'stila', 'stilistike' i 'stilističke analize'[116]. U muzikologiji se 'stilistika' zadržava kao metod ili naučna pod-disciplina teorijske analize muzičkog dela i istorije muzike, čak i za dela koja se ne mogu razvrstati ili tumačiti po stilskim kriterijumima. U istoriji muzike XX veka se opaža, slično likovnim umetnostima[117] ili teatru[118], gubitak narativa o *velikom stilu* i prelazak na pitanja o muzičkim pravcima, tendencijama, pojavama ili *individualnim mitologijama*. Nasuprot likovnim umetnostima ili teatru, stilistički pristup se u teoriji muzike i muzikologije zadržava kao bitna procedura analiza istorijskog pojavljivanja oblikovnih principa u pojedinačnim ili srodnim muzičkim delima. Ovakav zahtev se ispostavlja u teoriji muzike i muzikologiji[119], verovatno, iz četiri pro-naučna razloga:

- formalni, tehnički i poetički principi oblikovanja u muzici ostaju bitni i za modernističku i za postmodernističku muziku XX veka, dok se u slikarstvu i skulpturi gubi zahtev za direktno pokazanim tehničkim znanjem[120],
- teži se ontološki orijentisanom očuvanju 'tehničkog' i 'oblikovnog principa' kao temeljnog uzorka za izučavanje kao i za stvaranje umetničkog muzičkog dela,
- teži se projektovanju stvarnih ili fikcionalnih istorijskih kontinuiteta između *modernih*, *modernističkih* i *postmodernih* muzičkih tradicija[121] i antitradicijskih[122] produkcija, i
- teži se preobražaju koncepta 'velikog stila' u fragmentarniji, ali izučavanju dostupni pojam *stilskog svojstva* ili *stilističke karakterizacije*.

---

[115] Joseph Kerman (1985), "Musicology and Positivism: the Postwar Years", str. 31-59.

[116] Tatjana Marković, „Semiotika kao *modus vivendi* u muzikološkim istraživanjima – *Semiosis* stila u koordinatama studija kulture", iz *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2005, str. 18-22.

[117] Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh (2005); ili Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

[118] Christopher Innes (1993).

[119] Nikša Gligo (1987); Lawrence Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley, 1995; Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.

[120] Roger Fry, „Art and Life", iz *Vision and Design*, Chatto&Windus, London, 1920, str. 1-15.

[121] Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983; i Mirjana Veselinović-Hofman (1997).

[122] Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici: Boulez / Stockhausen / Cage*, SKC, Beograd, 2004; Jelena Novak, *Divlja analiza*, SKC, Beograd, 2004.

U slučaju muzike XX veka, zato, više se ne govori o *velikim stilovima muzike*, već o muzičkim karakterizacijama ili, žargonski rečeno, stilskim/stilističkim aspektima pojedinačnih i, često, formalno neuporedivih muzičkih dela, opusa ili praksi. *Mit o stilu* se održava preobražajem *stila* kao *traga* ili *dokumenta* iz istorije muzike u *stil* kao prepoznatljivi trag ili uzorak muzičkog stvaranja u okviru pravca, tendencije, pojave ili individualne prakse. Takva *analitička fikcija*[123] postavljena je zato što se muzika i dalje *mora videti* i *tumačiti* posredstvom idealnih *strukturalnih aspekata* muzičkog dela. Kako muzičko delo nema drugih referenci do *unutar muzičkih*, tj. *strukturalno unutar muzičkih*, epistemološki zadatak teorije muzike i muzikologije je da sačuvaju opravdanost *bliskog čitanja* (*close reading*) *same muzike* i njenih unutrašnjih strukturalnih odnosa. Sintagma 'close reading' potiče iz teorije književnosti, preciznije iz konteksta američke *nove kritike*.[124] Termin označava pridavanje posebne bliske pažnje odštampanom književnom tekstu. Uobičajeno je da se pojam 'close reading' na srpski jezik prevodi kao *pomno čitanje*, a na hrvatski jezik *pažljivo čitanje*. Predložio sam za 'close reading' prevod *blisko čitanje* koji treba da označi bliski, pripijajući, odnos čitanja ili izučavanja sa *samim čulnim objektom*. *Blisko čitanje* u muzici označava uporedni pristup samom *slušanju* akustičkog događaja i pažljivom *čitanju* partiture u odnosu na protokole tretiranja same muzike kao *analitičke fikcije*. Jedan od razrađenih pristupa *samoj muzici* je ostvaren posredstvom preobražaja zamisli *stila* kao istorijske povezanosti srodnih formalnih muzičkih poredaka u zamisao *prepoznatljivih stilskih aspekata*. Protokoli o *prepoznatljivim stilskim aspekti* su, zato, konstituenti prenošenja *mita o stilu* na *mit o modernističkom poststilskom redu muzike kao umetnosti*. Stilistika kao analiza prepoznatljivih stilskih aspekata ima za cilj da ostvari estetsku i estetičku usredsređenost na samo *muzičko delo* i time da *blokira* vanmuzičke determinacije u tumačenju muzičkog dela koje bi vodile ka *rasplinjavanju* dela u kulturu[125]. S druge strane, stilistika omogućava da estetika kao filozofska nauka o čulnoj spoznaji obezbedi bitni primat legitimnog, dovoljno apstraktnog[126] i vanvremenog, metajezika nad drugim mogućim metajezicima kao što su teorija informacija, semiotika, semiologija, psihoanaliza, studije kulture, studije roda itd.

Ako se pođe od pretpostavke da je etnomuzikologija[127] disciplina muzikologije, tada se pojam etnomuzikologije može postaviti razlikujuće u odnosu na strukturalno i normativno motivisani odnos muzikologije i muzičkog dela. Etnomuzikologija[128] se *vidi kao* nauka o posebnim, kulturalno razlikujućim, slučajevima 'muzičkog' koji se ne mogu identifikovati kao 'autonomno muzičko delo' u smislu zapadnog autonomnog

---

[123] Marion A. Guck, "Analytical Fictions", iz Adam Krims (ed), *Music/Ideology – Resisting the Aesthetic*, Amsterdam, G+B Arts International, 1998, str. 157-177.
[124] Frank Lentricchia, Andrew Dobois (eds), *Close Reading: The Reader*, Duke University Press, Durham, 2003.
[125] Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
[126] Rose Rosengard Subotnik (1991), „Introduction", str. xxx-xxxi.
[127] Joseph Kerman (1985), "Ethnomusicology and *Cultural Musicology*", str. 155-181.
[128] Fritz Bose, *Etnomuzikologija*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1975; Helen Myers (1992); Jennifer C. Post (ed), *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, Routledge, London, 2005.

i bezinteresnog umetničkog dela. Ako se rečeno prihvati, tada se može reći da se etnomuzikologija bavi:

- posebnim empirijski utvrdljivim slučajevima kulturalnih muzičkih 'tragova' (tragova muzike, tragova specifičnosti izvođenja muzike i tragova *svetova* muzike) koji se teorijski idealizovano mogu pokazati kao *primerci* ili *indeksi* hipotetičkog 'izvora' ili 'porekla' zapadne i, zatim, *svake* muzike, te
- posebnim empirijski utvrdljivim praksama muzičkog stvaranja koji su izvan kanona zapadne umetničke muzike i koji se mogu identifikovati kao: narodna muzika evropske civilizacije, narodna muzika vanevropskih civilizacija i kultura, odnosno, umetnička muzika vanevropskih kultura i civilizacija koja je u formalno-estetskom smislu neuporediva ili teško-uporediva sa *kanonima* zapadne muzike.

Pri tome, muzikološki okvir kojim je obuhvaćena i usmerena etnomuzikologija pokazuje se u njenoj protokolarnoj i proceduralnoj konstituciji. Etnomuzikološki protokol se postavlja specijalizovanim *etnološkim radom* na sakupljanju, klasifikovanju i arhiviranju kulturalnih tragova muzičkog stvaranja na konkretnom geografskom terenu u pronađenoj, izabranoj i identifikovanoj sinhronijskoj kulturi. *Etnomuzikološkim* radom, a to znači *naturalizacijom etnoloških muzičkih tragova za muzikološku analizu*, postavljaju se arhivirani tragovi muzičkog stvaranja u takav 'oblik' da se može sprovesti muzikološka analiza na način na koji se zapisuje i interpretira zapadno muzičko umetničko delo. *Etnomuzikološkim* radom kao antropološkom interpretacijom muzikološki predočenih 'dela' izveden je preobražaj od muzike kao traga kulture u izuzetno i specifično muzičko delo (muzikološko-estetski *objekt*). Opisanim procedurama se ukazuje na karakteristično preobražavanje *artefakta kulture* (ritualna, obredna, zabavna ili bilo koja druga utilitarna muzika) u domen recepcije na način recepcije i interpretacije umetničkog dela zapadne muzike. Utilitarna funkcija muzičkog *traga* se preobražava u estetsku/umetničku funkciju dela: *funkciju bez funkcije*. Ovaj preobražaj nije samo postupak kojim će se vanumetnički trag učiniti umetničkim delom. U pitanju je složenija praksa koja 'estetsku' ili 'umetničko-muzičku' karakterizaciju *muzičkog dela* interpretativno *pripisuje* otkrivenom i dokumentovanom tragu istraživane kulture. Etnomuzikologija proširuje pojam muzičkog dela izvedenog na način muzikologije ostvarujući mogućnosti koegzistencije relativnih odnosa *muzičkog centra* i *muzičkih margina*, tj. evropskog razumevanja muzike i vanevropskih koncepata amuzičkog delanja. Time se uspostavlja 'zapadna antropološka'[129] slika *drugog*, kao *prethodnika* ili kao *izvornog jedinstva* (iluzija arhetipske povezanosti) u kome su skoncentrisani složeni nerazdvojivi prepleti utilitarnog i estetskog. Ovako koncipirana etnomuzikologija ima status specijalizovane i discplinarno odredljive *antropologije izvorne umetnosti* u kojoj još nije došlo do razdvajanja umetnosti u posebnu 'teritoriju' unutar kulture. Takva etnomuzikologija je *glatka antropologija* koja vodi ka preobražaju empirijske *etnomuzikologije* u sistem arhiviranja idealnih *muzičkih likova* porekla/izvora. Kada se *glatka antropologija* u interpretativnom smislu pomeri od idealiteta *dobre*

[129] Alan P. Merriam, *Antropologija glasbe*, ZPS, Ljubljana, 2000.

muzike (prave, izvorne, iskrene) i pažnju usmeri sa izuzetnosti 'dela' (muzikalnosti) na funkcije *muzičkog konteksta* kao specifičnog *aparatusa* kojim se konstituiše i prima konkretna ideologija proučavanog društva (mikro ili makro zajednice), tada se dolazi do 'rapave antropologije'. U etnomuzikologiji kao 'rapavoj antropologiji' nije cilj da se dođe do idealnih muzičkih dela – samog *izvora* muzike ili idealne muzičke drugosti – koja potvrđuju etničke ili geografske 'entitete'. Cilj je posredstvom indeksiranih *muzičkih tragova* ukazati na materijalne ideološke *aparatuse* društva (civilizacije, društva i kulture) u kojoj upravo ta ili takva muzika nastaje.

Sociologija muzike[130] se ukazuje kao familija teorija ili nauka o statusu i funkcijama muzike u društvu, pri čemu je težište izučavanja postavljeno na makro-političko određenje društva kao globalnog određujućeg konteksta narodne ili umetničke muzike. Takođe, sociologija muzike jeste humanistička ili društvena nauka kojom se iz domena (sociološkog, filozofskog i istorijskog) *tretita* poseban slučaj muzike. Sociologija muzike ne pristupa muzici sa 'muzičkog', tj. muzikološkog i etnomuzikološkog, stajališta. Sociologija muzike je spoljašnji naučni sistem humanističkih i društvenih interpretativnih narativa o muzici i društvu. Kritika *velikih narativa* je izvedena u Liotarovoj kritici metajezika u knjizi *Postmoderno stanje.* Liotar je argumentovao da velike naracije u poznoj modernoj i postmodernoj ne mogu da daju legitimnost objašnjenja za posebne i neuporedive lokalizovane *jezičke igre* ili *specifične životne aktivnosti*[131]. Ako se ova teza prihvati tada se mora preći sa diskursa sociologije muzike na diskurse nauke, odnosno, na diskurse studija, o muzičkim kulturama. Diskursi studija o muzičkim kulturama ukazuju na složene i otvorene mogućnosti posebnih uslova predočavanja odnosa muzike i društva. Odnosi muzike i društva se ne predočavaju samo na nivou muzika-makro-politički sistem društva, već i na nivou *mikro-društvenih sistema* ili *kultura* u odnosu na specifične muzičke prakse: muzika u svakodnevici, muzika posebnih mikro-društvenih grupa, muzika različitih geografskih ili urbanih *lokaliteta* itd. *Nova* etnomuzikologija *jeste opšta nauka o muzičkim kulturama,* ne zato što daje jedan celovit – integrativni, sintetički – odgovor u odnosu na totalitet istorijskog i geografskog društva, kao što se to čini u sociologiji muzike, ili u odnosu na jedinstvenu ljudsku prirodu kao što se to čini antropologiji. *Nova* etnomuzikologija se konstituiše kao heterogena i hibridna studijska platforma, tj. indeksna mapa diskurzivnih modela o posebnim uporedivim ili neuporedivim mikro-društvenim zastupanjima i predočavanjima muzikom. Da bi se jedna takva etnomuzikologija re-semantizovala i re-definisala treba poći od spomenute teze da je muzikologija opšta nauka o muzici kao umetnosti u zapadnom smislu, a da je etnomuzikologija opšta nauka o muzičkim kulturama ili kulturama koje se *konstituišu*, *identifikuju* i *zastupaju* posredstvom muzike. Ako se ova pretpostavka prihvati tada se muzikologija i etnomuzikologija predočavaju kao konkurentske uporedne nauke ili teorije koje mogu

130 Ivan Supičić, *Elementi sociologije muzike,* Zagreb, JAZU, 1964; Theodor W. Adorno (1985); Kurt Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah – Temeljne poteze sociologije glasbe*, ŠKUC, Znanštveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana, 1993.

131 Žan Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje,* Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.

proučavati isti 'objekt', ali da se to izučavanje sprovodi sa karakteristično drugačijih stanovišta, sa stanovišta *studija umetnosti* i sa stanovišta *studija kulture*. U tom smislu se mogu proučavati sa etnomuzikološkog stanovišta: indijska obredna muzika, izvorna muzika iz Negotionske krajine, Bahova muzika, američki bluz, poljski džez, Bulezova ili bulezovska muzika nastala u IRKAMU (IRCAM)[132], neo- ili turbofolk[133] u beogradskim klubovima ili na TV Pinku, muzika gradske mladeži, muzika homoseksualnih grupa, muzika verskih zajednica itd. Ove različite muzike se ne proučavaju kao estetski idealiteti 'izvora' ili 'ponora' muzike, odnosno, kao izrazi univerzalne ljudske *suštine* ili arhivi remek-dela, već kao konkretni *zastupnici* mogućih materijalnih ideoloških aparatusa specifičnih istorijskih i geografskih kultura. Etnomuzikologija je postavljena kao empirijska nauka sa razrađenim analitičkim i deskriptivnim aparaturama koje su, u teorijskom smislu, oslonjene na fenomenološko-receptivna (pitanja o muzičkom doživljaju) i antropološka (pitanja o *muzičkom ljudskom stvorenju*) gledištu. Etnomuzikologija da bi postala primenljiva na heterogene mikro-kulturalne-muzičke (etničke, rodne, svakodnevne, medijske komunikacijske, geografske ili urbane) prakse, naturalizuje se sa pozicija strukturalizma, poststruktuarlizma i studija kulture[134].

Problemi oko definisanja *filmologije*, *teorije filma i studija* o filmu

Kada se govori o nauci ili naukama o filmu ukazuje se na razliku između (a) filmologije, (b) teorije filma, i (c) studija filma. Ovo razlikovanje nije paradigmatski zasnovano na unutrašnjim karakterizacijama naučne discipline i zajednice koja se na naučni način bavi filmom, već je i istorijsko – što znači da se ovi termini i njihovi modeli javljaju u različitim istorijskim trenucima izučavanja, tumačenja i interpretiranja filma unutar umetnosti, kulture i društva. Nastanak kritičkog i teorijskog proučavanja filma se pripisuje italijanskom *piscu o filmu* Ričotu Kanudu i datira se između 1907. i 1911. godine[135]. Kanudo je uveo termin *sedma umetnost* da bi označio status, smisao i potencijalne klasifikacije novog medija:

> Teorija sedam umetnosti naglo je osvojila sve logične duhove i rasprostrla se po čitavom svetu. U potpunu zbrku rodova i ideja ona je unela jasnoću ponovo pronađenog izvora. Nisam gord na to otkriće, jer svako teoretisanje nosi u sebi iznalaženje načela koje njim upravlja. Zaključujem samo

---

[132] Georgina Born, *Rationalizing Culture – IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-garde*, University of California Press, Berkeley, 1995.

[133] Milena Dragićević-Šešić, *Neofolk kultura*, Sremski Karlovci, IK Zorana Stojanovića, 1994.

[134] Chris Barker, *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage, London, 2000; Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (eds), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992; Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Ogborn, Greg Smith, Elaine Baldwin (eds), *Introducing Cultural Studies*, University of Georgia Press, 2000; John Shepherd, *Music as Social Text*, Cambridge, Polity, 1991.

[135] Dušan Stojanović, „Misao Stara sedam decenija: film"; te Ričoto Kanudo, „Teorija sedam umetnosti" (1911) i „Estetika filma" (1922), iz Dušan Stojanović (ed), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978, str. 15, 51-54, 54-63.

da ona zrači, kao što sam, definišući je, zaključivao da je neophodna.[136] *Teorija o filmu* se pojavila kao nužni zahtev opravdanja i, zatim, postavljanja mogućnosti za uvođenje filma kao umetnosti u svet. Kanudo je ponudio dva bitna teorijski predočena interdisciplinarna aspekta *filma kao umetnosti*: (i) sintezu nauke i umetnosti, te (ii) složenu povezanost različitih umetnosti:

> Naše vreme je u božanskom zanosu sintetizovalo i mnogostruka čovekova iskustva. Sveli smo sve račune praktičnog i osećajnog života. Sklopili smo brak između Nauke i Umetnosti – što će reći: otkrića, a ne činjenica Nauke i ideala Umetnosti – sjedinjujući ih da bismo *uhvatili* i *zabeležili ritmove svetlosti*. To je Film.[137]

i

> Osećamo potrebu za filmom da bismo stvorili totalnu umetnost kakvoj su sve druge odvajkada težile.[138]

Time je zacrtana 'drama' izučavanja i rasprave filma kao tehničkog medija, kao medija popularne i visoke kulture, kao *same* umetnosti, kao društvene i, uže, kulturalne prakse *vizuelnog pripovedanja*, kao prakse audiovizuelnog prikazivanja itd... Na primer, mađarski teoretičar filma Bela Balaš je izveo preciznu razliku između *filmske kulture*[139] i *filmske umetnosti*[140]. Francuski filmski kritičar Andre Bazen je na estetičko pitanje „Šta je film?" ponudio četvorostruki odgovor kojim je ukazao na (a) filozofsko-ontološka tumačenja modusa *postojanja* filma[141], (b) teorijsko tumačenje odnosa filma i drugih umetnosti[142], (c) teorijsko tumačenje društvenog statusa filma[143] i (d) estetičko-poetičko tumačenje prikazivanja u istorijskim primerima filmske umetnosti[144]. Bazenova modernistička teorija o filmu je teorija koja zasniva mogućnosti tumačenja filma između estetičke[145] opštosti znanja o filmskoj umetnosti i kritičko teorijske usredsređenosti na pojedinačna filmska dela. Takvu protokolarnu zamisao *teorije o filmu* između estetike kao opšteg znanja o filmu i nauke o filmu kao posebnog disciplinarno situiranog znanja o filmu su uspostavljali brojni teoretičari filma gradeći neodređeni trougao između estetike, filmologije i teorije o filmu.[146]

Filmologija[147] je, uobičajeno, definisana ili, tek, opisana, kao opšta empirijska i teorijska nauka o razumevanju *samog filma* i o razumevanju obeležja koja film čine

---

[136] Ričoto Kanudo, „Teorija sedam umetnosti", Dušan Stojanović (1978), str. 51.
[137] Ričoto Kanudo, „Teorija sedam umetnosti", Dušan Stojanović (1978), str. 53.
[138] Ričoto Kanudo, „Teorija sedam umetnosti", Dušan Stojanović (1978), str. 51.
[139] Bela Balaš, *Filmska kultura*, Filmska biblioteka, Beograd, 1948.
[140] Bela Balaš, *Filmska umetnost*, Filmska biblioteka, Beograd, 1947.
[141] Andre Bazen, *Šta je film? I – Ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd, 1967.
[142] Andre Bazen, *Šta je film? II – Film i ostale umetnosti*, Institut za film, Beograd, 1967.
[143] Andre Bazen, *Šta je film? III – Film i sociologija*, Institut za film, Beograd, 1967.
[144] Andre Bazen, *Šta je film? IV – Estetika realnosti: Neorealizam*, Institut za film, Beograd, 1967.
[145] Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006.
[146] Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1984; Dušan Stojanović (1978).
[147] Zbignjev Čečot-Gavrak, *O počecima filmologije*, Institut za film, Beograd, 1982; Hrvoje Turković, "Napomene o filmologiji", u "Strukturalistička metafilmologija", iz *Strukturalizam Semiotika Metafilmologija – Metodološke rasprave*, Filmoteka 16, Zagreb, 1986, str. 12-18.

posebnom tehnologijom, umetnošću ili kulturalnom i društvenom praksom prikazivanja, izražavanja, komunikacije, tj. stvaranja ili proizvođenja. Empirijska filmologija[148] je usmerena ka pridobijanju naučnog integrativnog statusa za spekulativne pristupe izučavanja i tumačenja filma. Na primer, Hrvoje Turković *filmologiju* određuje rečima:

> ...filmologija polazi od onih pojava koje u filmu razabiremo, razumijemo, a cilj joj je da rekonstruira ono u filmu što uvjetuje baš takvo naše pojedinačno razumijevanje.[149]

Opštom naukom o filmu ili *filmologijom* naziva se svako ka saznavanju usmereno istraživanje bilo kog umetničkog ili neumetničkog *filmskog dela*. Razlikovanje umetničkog (film umetnika, igrani bisokopski film) i neumetničkog (dokumentarni, propagandni, komercijalni, naučni film) filmskog dela se izvodi prema društvenoj, kulturalnoj ili umetničko-žanrovskoj[150] funkciji pojedinačnog filma u društvu. Filmologija se, tada, određuje – u najširem smislu – kao pretpostavljeno konzistentna nauka filozofsko-estetičkih[151], formalno-tehno-medijskih[152], poetičkih[153] i istorijskih[154] izučavanja filma kao umetničkog dela, medija i kulture u umetnosti i društvu. Govori se o problemskim postavkama izučavanja (i) filmskog dela, (ii) filmskog medija, (iii) filmske umetnosti i (iv) filmske kulture. Sintagmom *filmsko delo* imenuje se završeni umetnički ili vanumetnički proizvod koji se može projektovati na ekranu i gledati kao *događaj pokretnih slika*[155]. Svako filmsko delo nije nastalo sa namerom da bude filmsko umetničko delo u smislu visoke umetnosti, već može biti reči o *proizvodima* unutar visoke umetnosti, popularne kulture, svakodnevice, politike, nauke, religije, sporta, zabave, potrošnje itd. *Filmskim medijem* se naziva institucionalno određena tehnologija za proizvodnju, reprodukciju i recepciju filmskog proizvoda. *Filmskom kulturom*[156] se u najopštijem smislu naziva specifični društveni kontekst određen odnosima učesnika, institucija i publike unutar proizvodnje, reprodukcije, promocije i praćenja filmskog dela. *Filmska kultura* je *svet umetnosti*, dok u složenijem smislu, *filmskom kulturom* nazivaju se kulturalne i društvene prakse i institucije povezane sa proizvodnjom, reprodukcijom i recepcijom filma u okviru različitih kulturalnih i društvenih procesa. Filmologija, zato, jeste nauka o filmu koja se oslanja na filozofski i estetički kontekst filma kao autonomnog

---

[148] Hrvoje Turković (ed), „Empirijska filmologija" (temat), *Filmske sveske* br. 1-2, Beograd, 1983, str. 1-176.
[149] Hrvoje Turković (1986), "Napomene o filmologiji", str. 18.
[150] Nevena Daković, *Melodrama nije žanr*, Prometej i Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad i Beograd, 1994.
[151] Stephen Mulhall, *On Film*, Routledge, London, 2002; Žak Omon, Alan Bergala, Mišel Mari, Mark Verne (2006).
[152] Dušan Stojanović, *Montažni prostor u filmu*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1989; Vlada Petrić, *Constructivism in Film – the Man with the Movie Camera – A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 1987; Hrvoje Turković, *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 1994.
[153] Sergej M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija – Eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964; Jean-Luc Godard (ed), *Godard on Godard – Critical writings by Jean-Luc Godard*, De Capo Press, New York, 1986.
[154] Dejvid A. Kuk, *Istorija filma (I)*, Clio, Beograd, 2005.
[155] Andre Bazen (1967-I); Andre Bazen (1967-II); Andre Bazen (1967-III); Andre Bazen (1967-IV), Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.
[156] Bela Balaš, *Filmska kultura*, Filmska biblioteka, Beograd, 1948.

i izuzetnog društvenog proizvoda koji se proučava imanentnim pristupom filmskom mediju, filmskom delu, filmskoj kulturi i istoriji filma. Filmologija, u najužem smislu, je nauka o filmu dominantno zasnovana kao *istorija filma* (filmskih dela, filmskih autora, filmskih poetika, filmskih žanrova, filmskog medija/tehnika). Epistemološki i istorijski horizont filmologije je postavljen kao mogućnost izolovanja i izučavanja bilo kog *filma* (dokumentarnog filma, reklamnog filma, političkog ili propagandnog filma) kao autonomnog filmskog umetničkog dela. Filmologija objekt izučavanja postavlja i realizuje dekontekstualizacijom stvarnog istorijskog i geografskog konteksta nastanka i prezentacije filmskog dela u ime postavljanja i proučavanja filmskog dela kao autonomnog i univerzalnog umetničkog uzorka.

Teorija filma se razume kao (a) teorijski orijentisani pokušaj tumačenja filma[157], ali i kao (b) razvijena filmologija, odnosno, kao (c) disciplina u okviru filmologije, te svakako, i kao (d) posebna hibridna praksa tumačenja filma u intertekstualnim odnosima sa teorijama drugih umetnosti, teorijama društva i kulture. Teorija filma je *spoljašnja teorija* o filmu, mada je moguće govoriti i o teoriji iz filma, kada je reč o programskim ili autopoetičkim tumačenjima i interpretacijama filmskih umetnika[158]. Za razliku od filmologije kojom se *sanja san* o mogućoj sistemskoj empirijskoj i teorijskoj nauci o umetnosti filma, teorija filma je pokušaj zaposedanja teritorije filmologije sredstvima hibridno teorijske, tj. diskurzivne, refleksije i produkcije, bez ambicije za izvođenjem sistemskog i kanonskog uređenja znanja o filmu. Teorija filma kao da duguje poreklo diskurzivnim praksama filozofije i, pre svega, filmske kritike u težnji za interdisciplinarnim tumačenjima *filma kao umetnosti* ili *filma kao proizvodnje*. Teorija filma se izvodi iz mišljenja o filmu što je filozofski horizont takvog rada i teorija filma se izvodi iz pisanja o filmu što je kritički ili posrednički rad. Može se, zato, izvesti teza da je *teorija filma* posredovanje odnosa, te znanja, između subjekta, teksta, pisanja i filma. Teorija filma, često, podseća na one filmološke prakse koje se ukazuju kao diskurzivna tumačenja, interpretacije i rasprave filma bez nužne empirijske ili istorijske verifikacije uverenja, tj. znanja, o filmu. Teorija filma se legitimno može posmatrati u okviru filmološke hijerarhijske podele uloga u naučnom pristupanju znanju o filmu. Ta hijerarhija se postavlja kao odnos filozofije ili estetike filma prema nauci o filmu, tj. filmologiji i, zatim, kritičkim pristupima filmu u teoriji filma kao osnovi svakog kritičkog rada o filmu (filmske kritike). Filmska kritika nastaje individualnim diskurzivnim odzivom na konkretno istorijski i geografski proizvedeno i prezentovano filmsko delo. Teorija filma je sredstvo posredovanja tog specifičnog epistemološkog i aksiološkog odziva na filmsko delo za empirijsko i teorijsko izučavanje i verifikovanje znanja o filmskom delu kao umetničkom delu. Filmološka opšta ali, ipak, disciplinarno specijalizovana znanja se ukazuju kao *materijal* za estetičko i, time, filozofsko posredovanje *znanja o filmu* za opšta znanja kao takva. Teorija filma se tada ukazuje

---

[157] Dž. Dadli Endru, *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, 1980.

[158] Sergej M. Ajzenštajn (1964); René Clair, *Cinema Yesterday and Today*, Dover Publications, New York, 1972; Maja Deren, "Anagram ideja o umetnosti, formi i filmu" i "Film: stvaralačko korišćenje stvarnosti", *Filmske sveske* br. 1, Beograd, 1975, str. 14-53, 54-64.

kao jedna od disciplina filmologije ili opšte nauke o saznavanju filma. S druge strane, teorija film se pokazuje kao moguća kritička metateorija, iz koje se ili pomoću koje se sprovodi kritika složenog i netransparentnog odnosa estetike filma, filozofije filma, filmologije i filmske kritike. Teorija filma je specifična operativna i kritička praksa *teorije o teoriji* ili *teorije o diskursima o filmu*. Teorija filma se izvodi kao neka vrsta interdisciplinarnog i intertekstualnog konstituisanja privremenih i hibridnih tehnika ili modela tumačenja, interpretiranja i raspravljanja o filmu kao umetničkom, kulturalnom, društvenom ili političkom proizvodu u rekonstituisanju i konstituisanju ljudskog života[159]. Diskursi teorije o filmu se grade *prepletima* diskursa 'o' i 'u' filmu sa diskursima teorijskih disciplina humanističkih i društvenih nauka i teorija kao što su psihoanaliza, feministička teorija, semiologija, teorija kulture itd. Teorija filma, zato, zadobija *protokolarne profile* semiotičke i semiološke teorije filma[160], sociološke teorije filma[161], poststrukturalističke materijalističke teorije filma[162], psihoanalitičke teorije filma[163], feminističke teorije filma[164], teorije pogleda u filmu[165], teorije prikazivanja u filmu[166], teorije dekonstrukcije[167] u filmu, teorije filmskih naracija[168], teorije filmskih slika[169] itd. Ove različite, često, hibridne teorije nastaju *suočavanjem* i *upijanjem* različitih platformi i protokola stvarajući psihoanalitičko-feminističke teorije filma, semiološko-sociološke teorije filma, materijalističko-naratološke teorije filma itd. Jedno konstantno pitanje se ukazuje o statusu teorije filma, a to je pitanje o odnosu filma i teorije, tj. na koji se način odnose *filmski događaj* i *tekstualna proizvodnja tumačenja/interpretacije filma*? Jedan intrigantan, svakako, kontroverzan odgovor na

---

159 Žan-Pol Faržije, "Zagrada i zaokret: pokušaj teorijske definicije odnosa film-politika", iz Sreten Petrović (ed), "Film i ideologija: domašaji marksističke ideologije u Francuskoj" (temat), *Filmske sveske* br. 1-2, Beograd, 1982, str. 22-31.

160 Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma I*, Institut za film, Beograd, 1973; Kristijan Mez, *Jezik i kinematografski medijum*, Institut za film, Beograd, 1975; Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma II*, Institut za film, Beograd, 1978; Juri M. Lotman, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976; Dušan Stojanović (1978), "Znaci ili strukture", str. 417-548; Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1984.

161 Andre Bazen (1967-III).

162 Sreten Petrović (1982); Zdenko Vrdlovec (ed), *Filmske figure. Sodobna francoska teorija in analiza filma*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1990.

163 Slavoj Žižek, *Pogled s strani*, Ekran, Ljubljana, 1988; Slavoj Žižek (ed), *Hitchcock II*, Analecta, Ljubljana, 1991; Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001.

164 Therese de Lauretis, *Technologies of Gender – Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1987; Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

165 Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16(3), London, 1975, str. 6-18; Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989; Francesco Casetti, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Indiana University Press, Bloomington, 1999.

166 Hrvoje Turković (1994).

167 Peter Brunette, David Wills (eds), *Screen / Play – Derrida and Film Theory*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989.

168 David Bordwell, *Naration in the Fiction Film*, Routledge, London, 1997; ili Seymour Benjamin Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.

169 Annette Michelson, *Filozofska igračka*, Samizdat B92, Beograd, 2003.

ovo pitanje u savremenoj teoriji i filozofiji filma je zastupao filozof Žil Delez u poslednjim redovima svoje dvotomne filozofije filma:

> Korisnost teorijskih knjiga o filmu je dovedena u pitanje, naročito danas, pošto vremena nisu prava. Godar voli da priziva u sećanje to da kada su budući reditelji *novog talasa* pisali, oni nisu pisali o filmu, oni nisu pravili teoriju iz filma, već to je bio njihov način pravljenja filmova. Međutim, ova primedba ne pokazuje veliko razumevanje onoga što se naziva teorijom. Teorija je nešto što je načinjeno, ništa manje nego što su to njeni objekti. Za mnoge ljude, filozofija je nešto što što nije 'napravljeno', već je pred-postojeće, *ready-made* na prefabrikovanom nebu. Međutim, filozofska teorija je praksa, baš kao i njeni objekti. Ona nije ništa više apstraktna nego njeni objekti. Ona je praksa koncepata i mora biti prosuđivana u svetlosti drugih praksi sa kojima se odnosi. Teorija filma nije 'o' filmu, već o konceptima koji filmu daju mogućnost da se pojave i koji se sami odnose na druge koncepte koji se odnose na druge prakse, prakse koncepata koje nemaju opštu privilegovanu poziciju nad drugim konceptima, kao što to nemaju ni pojedini objekti nad drugim objektima. To se odigrava na razini međuodnošenja mnogih praksi koje se dešavaju među stvarima, bićima, slikama, konceptima, reč je o različitim vrstama događaja. Teorija filma se ne primenjuje na film, već na koncepte filma, koji nisu ništa manje praktični, delujući ili postojeći nego što je to sam film. Veliki filmski autori su slični velikim slikarima ili muzičarima: oni su ti koji najbolje govore o onome što rade. Ali, dok govore, oni postaju još nešto drugo, oni postaju filozofi ili teoretičari – čak i Hoks koji ne želi teorije, ili čak Godar kada pretenduje na to da im ne veruje. Filmski koncepti nisu dati u filmu. Oni su filmski koncepti, ne teorije o filmu. Tako da uvek ima vreme, podne-ponoć, kada se ne moramo više pitati „Šta je film?“ već "Šta je filozofija?“ Sam film je nova praksa slika i znakova čija se teorija filozofije mora proizvesti kao konceptualna praksa. Jer nijedna tehnička odrednica, bez obzira da li je primenjena (psihoanaliza, lingvistika) ili je refleksivna, nije dovoljna da bi se konstituisali koncepti samog filma.[170]

Delez je ovom – ubedljivom – raspravom pokušao da razreši strukturalnu binarnu podelu na *one* koji veruju da su film i teorija o filmu odvojene prakse (kao u estetici) i na *one* koji veruju da su film i teorija povezane prakse kao u poststrukturalističkim intertekstualnim i semiološkim teorijama. Njegovo rešenje je usmereno na razlikovanje 'teorije' i 'koncepta', tj. razlikovanje *referentnog odnosa filmskog dela i koncepta* od *konstitutivnog odnosa teorije i koncepta*. Pri tome, filmsko delo, koncepti filma i teorije o filmu nisu u hijerarhijskom odnosu opštosti od posebnog filmskog dela preko posredničkog koncepta do opšte teorije, već su u odnosu pojedinačnih, paralelnih, događaja, koji iz

[170] Gilles Deleuze, „Conclusions“, iz *Cinema 2 – The Time-Image*, Continuum, London, 2005, str. 268-269.

sasvim pojedinačnih pojavnosti proizvode mogućnosti i potencijalnosti opštosti.

Studijama filma (*cinema studies, film studies*)[171] uobičajeno se imenuje otvoreno polje hibridnih teoretizacija ili teorijskog zastupanja filma posredstvom strukturalističkih teorija, poststrukturalističkih teorija i studija kulture.[172] *Studije filma* nisu jednostavno disciplinarno i teorijsko proširenje filmologije ili teorije filma u smeru strukturalizma, poststrukturalizma i studija kulture, što je bilo učinjeno u teoriji filma sedamdesetih godina, već izlazak iz polja estetske i estetičke legitimnosti filmologije kao nauke o filmskoj umetnosti i filmske teorije kao teorije o stvarnim ili kritičnim autonomijama umetnosti filma u područje studija kulture. Sa stanovišta *studija kulture* ili *kulturalne analize*[173] (*cultural analysis*), 'film' se tretira kao *tekst* ili *audiovizuelni tekst* podložan *kulturalnoj i medijskoj* analizi. *Filmom* se ne naziva konkretno ili idealno *samo umetničko filmsko delo*, već složeni skup društvenih oblika proizvodnje, razmene i potrošnje, tj. recepcije filma kao *tekstualnog zastupničkog poretka* unutar kulturalne industrije modernih i postmodernih društava. Film se tumači i interpretira unutar kulturalne prakse koja u sebe uključuje različita značenja koja su povezana i sa visokom umetnošću, ali i svakodnevnim životom u različitim društvima i kulturama[174]. U studijama kulture se izvode eklektične upotrebe teorije. Strukturalizam i otvoreni pristupi poststrukturalizma (feminizam, rodne studije, *queer* studije, teorije identiteta, postkolonijalne studije, kulturalna analiza, studije popularne kulture, teorije ideologije, teorije medija, teorijska psihoanaliza) omogućavaju da se predoči hibridni karakter filma kao kulturalnog i umetničkog teksta unutar različitih i, često, neuporedivih društvenih praksi savremenog društva. Izučavaju se odnosi konstruisanja zapadnih i drugih, na primer, *orijentalnih identiteta*[175] posredstvom filma ili se istražuju modusi izvođenja modernosti u *vanevropskim* ili *nezapadnim kulturama*[176]. Za savremene studije filma nije bitno pitanje o izuzetnosti estetskog doživljaja filmskog dela, već različita i diveregentna pitanja o načinima na kojima film učestvuje u društvenim praksama i ideološkim strukturacijama života u kulturi i društvu. Postaju, zato, bitna tumačenja filmske proizvodnje, oblika prikazivanja realnosti, načina postavljanja identifikacionih rodnih, etničkih, rasnih ili generacijskih vizuelnih modela, uloga filma u izvođenju konkretne ili idealne ideološke strukturacije života, odnosa filma i mode, uloge filma u potrošnji simboličkih i imaginarnih vrednosti, oblici recepcije filma u širokom dijapazonu od estetskog uživanja u filmskom delu do filma kao in-

---

[171] Jill Nelmes, *An Introduction to Film* Studies, Routledge, London, 1999; Susan Hayward, *Cinema Studies – The Key Concepts*, Routledge, London, 2000; John Hill, Pamela Church Gibson, Richard Dover, E. Ann Kaplan, Paul Willeman (eds), *Film Studies: Critical Approach*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

[172] Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken, Miles Osborn, *Cultural Studies*, Peking University Press, Beijing, 2004.

[173] Inge E. Boer, Mieke Bal (eds), *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, Continuum, London, 2002.

[174] Angela Ndalianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

[175] Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar (eds), *Visions of the East – Orientalism in Film*, I.B. Tauris Publishers, London, 1997.

[176] „About the Brazilianization of India – An interview with Ravi Sundaram", iz Geert Lovink (ed), *Uncanny Networks – Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, str. 122-131.

strumenta zabave i regulacije/deregulacije slobodnog života. Takođe, važni su problemi razlikovanja perspektive recepcije filma u sistemu visoke umetnosti i masovnog gledalaštva u popularnoj kulturi. Filmske studije se restrukturiraju od *nauke o umetnosti* u kritičku teoriju kulturalnih proizvodnji, razmena i potrošnji posredstvom 'tehnika' i 'tehnologija' tekstualne analize kulturalnih i medijskih tragova. Film, koji više nije uzet u obzir kao idealizovani autonomni estetsko-umetnički *uzorak*, proučava se sa platforme diskurzivne analize, tj. analize proizvodnje epistemološke moći u kulturi, zatim, sa platforme analize prikazivanja (*representation*) unutar kulture i, svakako, sa platforme analize društvenih, kulturalnih i političkih, mehanizama recepcije filma u specifičnom istorijskom i geografskom društvu. Ako se film ne tumači kao 'umetničko delo', tada započinje njegovo tumačenje kao *uzorka* ili *teksta* medijskog izvođenja unutar kulturalne industrije posredstvom koje se postavlja i izvodi polje kulturalne subjektivizacije potrošačkog društva ili društvenih formacija savremenog sveta kao što su prvi (pozni kapitalizam, globalizam), drugi (postsocijalizam, tranzicija) ili treći (postkolonijalni) svet[177].

Teorije o teatru: od *teatrologije* do *studija izvođačkih umetnosti*

Naziv 'teorija' za izučavanje teatra, po Marvin Karlsonu[178], označava postavljanje opštih načela o metodama, ciljevima, funkcijama i obeležjima *teatra kao umetnosti.* Teorija teatra se retko formuliše u 'čistom' i 'zatvorenom' obliku kao jasno definisana i disciplinarno izdvojena nauka ili teorija o teatru kao umetnosti. Teorije o teatru se, najčešće, ukazuju u mapiranju interpretativnih odnosa filozofije teatra, poetike dramske književnosti, nauke o dramskom teatru, istorije drame, teorije o postdramskom teatru, zatim, opšte nauke ili teorije o teatru i istoriji teatra tj. teatrologije, odnosno, semiotike, semiologije i naratologije teatra, psihologije teatra, sociologije teatra, kulturalne antropologije, teorije prikazivanja i izvođenja u teatru, te, svakako, studija izvođačkih umetnosti.

Pojam teatrologije (*science of theatrical matters*) postavljen je slično pojmovima muzikologije i filmologije, a to znači težnjom ili sklonošću prema naučnom predočavanju specifičnih umetničkih disciplina. Teatrologija se formira sklonošću ka nauci i naučnom predočavanju, odnosno, tumačenju teatra kao umetnosti. Jedna od opštih definicija teatrologije, na primer, glasi:

> ... teatrologija je proučavanje sviju oblika kazališnoga djelovanja. [179]

Njom se želi povezati mnoštvo različitih disciplina koje su ugrađene u umetnost teatra. Reč je o dramskoj književnosti, teatarskom izvođenju, umetnosti režije, umetnosti

---

[177] Nevena Daković, "Zemlja (na) Jug(u)/Jugoistok(u)", *TkH* br. 9, Beograd, 2005, str. 16-20.

[178] Marvin Carlson, „Predgovor", iz *Kzališne teorije 1 – Povijesni i kritički pregled od antike do 18. stoljeća*, Hrvatsko centar ITI, Zagreb, 1996, str. 7-8.

[179] Nikola Batušić, *Uvod u teatrologiju*, GZH, Zagreb, 1991, str. 11.

glume, scenografiji, plesu/baletu, umetnosti pevanja, scenografiji itd. Izučavanje teatarskog delovanja je postavljeno na način *naučnog izučavanja* i to, pre svega, suočenjem istorije i fenomenološki konstruisanih poetika teatra. Jedna od opštijih, akademskih, definicija teatrologije glasi:

> Teatrologija, znanost o kazalištu koja obuhvaća povijest i teorije ove umjetnosti. Bavi se morfologijom i semantikom predstave, dramskim stvaralaštvom s obzirom na njegovu scensku sliku, poviješću kazališnih konvencija (režija, gluma, scenografija), unutrašnjom organizacijom kazališta kao kulturne institucije i svim njezinim promjenama, vanjskim uvjetovanostima kazališne djelatnosti i recepcijom kazališne umjetnosti, razvitkom kazališne arhitekture i slično. Sa znanošću o književnosti dodiruje se u onom području u kojem se bavi dramskim tekstom.[180]

Izučavanje teatra je, danas, postavljeno kao otvoreno područje ili *mapa*, tj. kolaž/asamblaž protokola i procedura izučavanja, tumačenja i interpretiranja teatra i teatarskih razvoja u smeru *izvođačkih umetnosti*.[181]

Konstitutivna teorija *nauke o teatru* je *teorija drame*, odnosno, *teorija dramaturgije*. Moderni pojam *dramaturgije* je pretpostavljen u knjizi Gotholda Efrima Lesinga *Hamburška dramaturgija*[182] oko 1769. godine. Teorija dramaturgije ukazuje na istoriju dramskog teatra, na teoriju tehnika dramskog teatra i na tehnike *uprizorenja* dramskog teatra i teatra u opšte. Istorija dramskog teatra klasifikuje različite *pojave dramske umetnost*[183] i različite teorije drame.[184] Teorije tehnika dramskog teatra govore o *morfologiji*, tj. *teoriji oblika* u izvođačkoj i prezentacionoj (prikazivačkoj/predstavljačkoj) umetnosti teatra, ali i poetičkim protokolima i procedurama izvođenja dramskog dela u teatru.[185] Tehnike *uprizorenja* dramskog teatra i scenskog izvođenja – teatralizacije – unutar teatra su procedure rada sa *izvođenjem* događaja i značenja.[186] Pojam dramaturgije se definiše, na primer, sledećom raspravom:

> Riječ *dramaturgija* neupadljivom je cjelinom dvaju značenja, cjelinom koja značenjski obuhvaća izvršenje 'nečeg', ali i izvršenje 'nečim',

[180] Navedeno u Vjeran Zuppa, „Uvodna određenja dramatologije, u „Dramatologija", iz *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995, str. 132-133.
[181] Ana Vujanović, *Statusi i funkcije teorijske prakse u svetu izvođačkih umetnosti krajem XX i početkom XXI veka*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2003; videti i: Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre – Terms, Concepts, and the Analysis*, University of Toronto Press, Toronto, 1998; Hans Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb i Beograd, 2004; i Marvin Carlson (1996); Marvin Carlson, *Kazališne teorije 2: Povijesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997; Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3: Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.
[182] Gothold Efraim Lessing, „Hamburška dramaturgija", iz Vladimir Stamenković (ed), *Teorija drame XVIII i XIX vek*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985, str. 243-343.
[183] Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1971.
[184] Lado Kralj, *Teorija drame*, DZS, Ljubljana, 1998.
[185] Manfred Pfister, *Drama / Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.
[186] Patrice Pavis, *Analyzing Performance – Theater, Dance, and Film*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2004; i Rebecca Schneider, Gabrielle Cody (eds), *Re:Direction: A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, London, 2003.

prihvaćena upravo od onih teorija koje su nastojale *stati bliže* samom dramskom djelu – njegovu tekstu ili izvedbi – umjesto proučavanja svih oblika kazališnog djelovanja. Shodno upravo značenjskoj naravi riječi, J. Scherer na primjer, istražujući dramaturgiju francuskog klasičnog teatra, definira ovu izravno kao 'tehniku svojstvenu dramskom autoru'. Tako je njegova rasprava analiza autorskih tehnika (= dramaturgija) francuskog klasičnog teatra, a posebno teorijskih spisa koji su se na te tehnike odnosili. Kada pak E. Barba piše o dramaturgiji teksta, tada postavlja takvu njezinu definiciju kojom sasvim rastvara značenjsku cjelinu riječi. Dramaturgija je izvršavanje 'nečega', tj. *radnje*, 'nečim', tj. *radnjama*. [187]

dok Eda Čufer predlaže moguću preglednu tipologizaciju dramaturgije:

> Danas praktikujemo veoma različite tipove dramaturgije. Na prvom mestu je još uvek aktuelna
> a) 'normativna dramaturgija' (*normativna* jer se razvila iz rasprava o Aristotelovoj *Poetici* koje su deo tzv. *normativne estetike*). Koncentrisana je oko pitanja tehnike komponovanja drame, a u središte pozorišne prakse stavlja dramski tekst.
> b) 'Moderna (modernistička) dramaturgija' analizira pomoću teorija i metodologija, koje je razvio strukturalizam, temeljne odnose i strukture dramskih tekstova. Koncentrisana je na formalnu analizu teksta i odgovara onom tipu pozorišta gde ulogu autora, koja je ranije pripadala dramskom piscu, postepeno preuzima režiser i gde se povećava konceptualna razlika između teksta i izvođenja na sceni.
> c) 'Interdiciplinarna', 'post-moderna' dramaturgija povezana je sa pozorišnim praksama koje svoje scenske ili prostorne kompozicije oblikuju kao 'interdisciplinarni diskurs' (pozorišne kompozicije ili naracije grade se simultanim korišćenjem dve ili više disciplina, medija...). Režiser ili koreograf s jedne strane postaje apsolutni autor, a sa druge strane kreacija sve više postaje kolektivno delo različitih stvaralaca koji sarađuju u stvaralačkom procesu. [188]

Zato, u najopštijem smislu, dramaturgija kao organizacija i strukturacija *teksta* izvođačkih umetnosti je, istovremeno, određena kao praksa ili pragmatična organizacija umetničkih tekstova i kao teorija ili poetika prakse organizacije tekstova u izvođačkim umetnostima, tj. uprizorenju teatra. Dramaturgija je protokolarna umetnička strategija-i-izvedena-taktika koja obuhvata teoriju i praksu u istorijskom određenju. [189]

Ali, kakav je to odnos teorije i prakse u dramaturgiji?

Odnos teorije i prakse je *konceptualno* i *ideološki* određen. Ako je taj odnos konceptualan, to znači, da postoji *pojmovni plan* i program izvođenja odnošenja

---

[187] Vjeran Zuppa (1995), „I. elementi uvoda", str. 13-14.
[188] Eda Čufer, „Nekoliko razmišljanja o savremenoj dramaturgiji", *TkH* br. 3, Beograd, 2002, str. 46-50.
[189] Vjeran Zuppa (1995); Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre/ Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto and Buffalo, 1998, str. 124-126 (dramaturgy) i 123-124 (dramaturgical analyses).

teorije i prakse u dramaturgiji. Ako je taj odnos ideološki, znači, postoji simbolički, imaginarni i realni društveni, kulturalni, umetnički, istorijski i geografski *kontekst* u čijem identifikovanju učestvuje odnos teorije i prakse dramaturgije kao umetnosti o uređenju odnosa tekstova za scenu i na sceni. Istorijski, od Aristotelove *Poetike* [190] preko Lesingove *Hamburške Dramaturgije* [191] do Sondijeve *Teorije moderne drame* [192] ili Kraljeve *Teorije drame,* [193] odnos teorije i prakse je komplementaran i konstitutivan. To znači da je *teorija dramaturgije*, ili teorijska dramaturgija, diskurzivna nadgradnja (intelektualna refleksija, intelektualni višak značenja i vrednosti) razumevajućeg iskustva dramaturške prakse. *Teorija dramaturgije* je teorija tehnika ili taktika izvođenja organizacije tekstova izvođačkih umetnosti. *Teorija drame* je efekat izvođenja tekstova izvođačkih umetnosti – ili, sasvim uže i sasvim tradicionalno, teorija drame je teorija *izvora* (polaznog teksta) za uspostavljanje 'rezultata' izvođačkih umetnosti. Takva teorija (*teorija-nazvana-višak vrednosti*) u funkciji je efekata prakse, a to znači izvođačkog dela koje je realizovano i izvedeno tu-i-sada, te njenog zaokruženja u smisaoni sistem realizacije dela, uspostavljanja razumljivosti dela, normativnog identifikovanja dela i uspostavljanja obrazovnih procedura na delu, iz dela i radi dela. Sa takvog stanovišta smatra se da izvedeno teatarsko delo prethodi teoriji, da time što prethodi teoriji ono određuje horizont za teorijsko izučavanje i da se teorija ukazuje kao razrađeno diskurzivno nadilaženje čina recepcije dela u obrtu *osnove* dela u *nadgradnju* (vrednost, smisao, značenje). Teorija (*teorija-nazvana-višak vrednosti*) može biti uspostavljena i izvedena na nekoliko nivoa:

(i) kao autopoetika *stvaraoca* (dramskog pisca, reditelja)[194],
(ii) kao poetika teoretičara dramaturgije (filozofa, estetičara, dramskog pisca, dramaturga, teoretičara drame)[195],
(iii) kao empirijska ili formalna nauka o *samom dramskom* ili *teatarskom delu*[196], i
(iv) kao obrt od teorije drame kao istorijskog ili tradicionalnog zapadnog modela u teoriju teatra ili teoriju izvođačkih umetnosti[197].

Ovako postavljene teorije nastaju, bivaju produkovane, u relativnom i autonomnom okviru svetova izvođačkih umetnosti i najčešće ne tretiraju *spoljašnja* kritična pitanja statusa i funkcija teorije, konteksta teorije, teorijskih kultura, odnosa između različitih disciplina i njihovih teorijskih kontekstualizacija.

Može se postaviti i drugačija pozicija: teatarsko delo je nastalo u svetu koji je već pripremljen[198] za njega. Svet je pripremljen teorijom koja je njemu spoljašnja. Ta

---

[190] Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću / Reprint*, Bibliotekla Teka, Zagreb, 1977.
[191] Gothold Efraim Lessing (1985), str. 243-343.
[192] Peter Sondi, *Teorija moderne drame*, Lapis, Beograd, 1995.
[193] Lado Kralj, *Teorija drame*, Literarni leksikon br. 44, DZS, Ljubljana, 1998.
[194] Ežen Jonesko, *Pozorišno iskustvo*, IP 'Vuk Karadžić', Beograd, 1965; ili Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd, 1964.
[195] Vladimir Stamenković (ed), *Teorija drame XVIII i XIX vek*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985.
[196] An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1982; Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théatrale*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976; Vjeran Zuppa (1995).
[197] Marvin Carlson (1997), *Kazališne teorije 3*.

teorija je 'atmosfera' ili 'kontekst' koji okružuje delo. Odnos teorije i prakse je određen neizvesnim, otvorenim i neočekivanim spoljašnjim teorijama koje *plutaju* i *lebde* u kulturama i pripremaju mogućnosti za suočenje prakse i teorije u konkretnom rešavanju odnosa jednog dramaturškog gledišta. Na primer, Lesingova kritika Volterovih koncepcija drame u *Hamburškoj dramaturgiji* nije samo čitljiva kao *imanentno dramski sukob* estetičkih interesovanja. Lesingova kritika je čitljiva intertekstualnim problematizovanjem različitih koncepcija prosvećenosti u Nemačkoj (racionalno idealističkoj) i prosvećenosti u Francuskoj (racionalno enciklopedijskoj) filozofiji i teoriji kulture. Odnosno, tumačenje *nove britanske drame* kao prikazivanja hiper-realnog teško da može da se uspostavi bez prizivanja kulturalnih teorija o simulaciji, simulakrumima, fatalnom i hiperrealnom Žana Bodrijara[199]. Zato, da bi se govorilo o konstitutivnim odnosima *dramaturgije kao prakse* i *dramaturgije kao teorije* mora se izaći iz horizonta ili kruga smisla konkretnih primera ili njihovih kao-tehničkih teoretizacija. Postavlja se teorija ili *mnoštvo teorija* koje će anticipirati ili strukturirati intertekstualno polje analize, interpretacije i rasprave tih odnosa dramaturgije kao prakse i dramaturgije kao teorije prema teorijama književnosti, umetnosti, kulture, psihoanalize, tela, prikazivanja, označavanja itd. Paradoksalno, ali određujuće, ta nova teorija ne mora biti, čak ni teatrološka, mada može biti:

- teoretizacija kontekstualizacija teatrologije u polju društvenih teorija,
- kritika stabilnih ili relativnih odnosa margine i centra unutar teatrologije kao nauke o teatru i dramaturgije kao odnosa teorije i prakse, i
- zasnivanje jedne nove teorije dramaturgije i jedne nove teatrologije koja ne polazi od fenomenoloških uslova centriranja dela izvođačkih umetnosti, već od teorijskih uslova pripreme ili transfiguracije sveta kojom se *svet* priprema za delo, doživljaj dela, tumačenje dela ili građenje složenih mreža indeksiranja i mapiranja dela u polju diskurzivnosti (identiteta, mogućnosti, odnošenja).

Nova spoljašnja teorija je izvođenje na složenim tekstualnim kontekstima – arhivama, naslagama, slojevima, tragovima, odnosno, arhiviranjima, naslojavanjima, brisanjima, prekrivanjima – različitih disciplina koje možda tek indirektno utiču i na pitanje statusa i funkcija dramaturgije. Dramaturgijom se *radi* na organizaciji scenskih i izvođačkih tekstova u odnosu na aktivirane i ubrzane *tekstove teorije* koji jesu *ono* o *onome* u teatru i *onome* izvan teatra, zapravo, o relativnim granicama teatra kao tragova umetnosti i teatra kao kulture. Konstruišu se ili se upotrebljavaju se sredstva za analizu, tumačenje, interpretaciju ili raspravu, koja su razvijena izvan prakse i teorije dramaturgije, da bi se locirali, indeksirali, mapirali, opisali, analizirali, objasnili, interpretirali i raspravljali procesi *transfera* i *kontratransfera* između teorije i prakse dramaturgije. Izlazeći iz područja stvaranja *same* dramaturgije ulazi se u diskurzivna polja

[198] Arthur Danto, "The Artworld" (1964), iz Joseph Margolis, *Philosophy Looks at the Arts; Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 164.

[199] Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991; Barbara Orel, "Iskanje izgubljene realnosti: fikcijska mreža hiperrealnega sveta", iz "Nova evropska dramatika" (temat), *Maska* br. 5-6, Ljubljana, 2001, str. 10-15.

društvenih teorija oko dramaturgije. Otkriva se institucionalna *konstrukcija* i *politika* transfera i kontratransfera između dramaturgije kao prakse i dramaturgije kao teorije u složenoj intertekstualnoj kulturi.

U teoriji teatra tokom XX veka pažnja se pomera sa teksta koji prethodi scenskom izvođenju na *događaj* – na ono što se na sceni izvodi i događa kao tu i tada predočena mnogostrukost čulnih upisa, upliva i provokacija. Rolan Bart je precizno podvukao da je 'teatar' ili ono što se dešava na sceni slično *kibernetskoj mašini* koja deluje mnogostrukim stimulusima na čula posmatrača: *informacijska polifonija*. U semiološkom smislu, teatralnost je *gustina znakova*:

> Šta je teatralnost? To je teatar-minus-tekst, to je gustina znakova i čulnih stimulusa postavljena na sceni koji proizlaze iz pisanog predloška; to je objedinjujuća percepcija čulnih uzoraka – gestova, tonova, razmaka, supstanci, svetlosti – koje zaranjaju tekst ispod preobilja spoljašnjih jezika.[200]

Zasnivanje *teorije teatra* se odigravalo, u šezdesetim i sedamdesetim godinama XX veka, kritičnim razdvajanjem teatarskog događaja i prethodećeg tekstualnog predloška. Time je istorija modernog teatra u XX veku reinterpretirana na novi način kao oslobođenje od *dramskog teksta*.[201] Oslobođenje od određujuće uloge dramskog teksta vodilo je ka usredsređenju na scenski ili vanscenski bihevioralni događaj i njegove pojavne autonomije u odnosu na odloženi dramski tekst i njegovu istoriju, tj. metafiziku dramskog teksta kao *izvora* scenskog događaja.[202] U teorijsko-metafizičkom smislu, konceptualizovana je razlika između tekstualne proizvodnje iluzije *dubine* i bihevioralnog isticanja površine egzistencije. Postala su bitna pitanja o tome kako je *teatarski-objekt-delo* načinjen i gde je mesto gledaočeve želje u odnosu na teatarsko izvođenje događaja.[203] Teatar je postavljen kao mnogostruki i dinamični *objekt* izučavanja u polju *spektakularne*[204] pokaznosti, prikazivanja-scenskog-zastupanja, pogleda i tela. Negde na početku takvog mišljenja je Artoova ideja o teatru kao *poligonu* za *čineće* i *trpeće telo:*

> Teatar je strastno preplavljivanje
> jednog snažnog prenosa sila
> od tela
> ka telu.
> Ovaj prenos ne može biti ponovljen dva puta.[205]

Teatar je sa stanovišta *novijih teorija* [206] usmeren na tumačenja događaja i pojavne ili

---

[200] Roland Barthes, *Critical essays*, Northwestern University Press, Evanston IL, 1972, str. 26.
[201] Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London New York, 1993.
[202] Aldo Rostagno, Julian Beck, Judith Malina, *We, The Living Theatre*, Ballantine Books INC, London, 1970; Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976.
[203] Marvin Carlson (1997), *Kazališne teorije 3*, str. 253.
[204] Hebert Blau, *The Dubious Spectacle: extremities of theater, 1976-2000*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 2002.
[205] Navedeno u Jacques Derrida, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", iz Timothy Murray (ed), *Mimesis, Masochism & Mime – The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000, str. 59.
[206] Mark Fortier, *Theory / Theatre – An Introduction*, Routledge, London, 1997; Marvin Carlson (1997), *Kazališne teorije 3*.

semiološke artikulacije 'događaja'. *Događaj* i *događajnost* postaju dinamični i promenljivi *objekti* upućeni posmatranju i slušanju, odnosno, teorijskoj analizi. Posmatranjem i slušanjem telo sa scene se upućuje telu u publici, pri tome, čin posmatranja i slušanja već sadrži[207] *u sebi teoriju*. Ako je tako, tada teorija nije nešto izvan ili naspram teatra, već je *rad* značenja i znanja, posredstvom diskurzivnih formacija, kojima se priprema smeštanje *teatarskog događaja* u *polje* posmatračeve želje. Odbija se *sama prisutnost* u ime proizvodnog i otelotvorenog rada fantazma, ideologije, individuacije, identifikacije, podruštvljenja, preuzimanja drugosti itd. Dešava se da se teatrom otkriva u antropološkoj teoriji potencijalnost za kritiku i, zatim, dekonstrukciju autonomije teatra kao umetnosti. Teatar je u jednom času postao poligon antropološkog eksperimenta, tj. emancipacije ljudskog življenja.[208]

S druge strane, nemački teatrolog i teoretičar književnosti Hans-Tis Leman govori o *osamostaljivanju jezika* u takozvanom *postdramskom* teatru:

> U 'ne više dramskom kazališnom tekstu' našeg doba (Poschmann) nestaju 'principi naracije i figuracije' te poredak 'fabule'.[209] Dolazi do 'osamostaljenja jezika'. Schwab, Jelinek ili Goetz stvaraju, uz različite stupnjeve zadržavanja dramske dimenzije, tekstove u kojima se jezik ne pojavljuje kao govor likova – ukoliko još postoje likovi koji se mogu definirati – nego kao autonomni kazališni elemenat.[210]

Zamisao postdramskog teatra je nekoherentan i višeznačan umetnički pojam. Odnosi se na brojne inovativne i transgresivne umetničke prakse u okviru teatra i eksperimentalnih, neoavangardnih i postmodernih izvođačkih umetnosti od šezdesetih godina XX veka. Postdramski teatar se odnosi na sve savremene izvođačke prakse koje nastaju u prekoračivanju konvencionalnih propozicija logocentričnog, mimetičkog i narativnog dramskog teatra. Postdramski teatar ne karakteriše odbacivanje *dramskog teksta* nego odbacivanje kanonskog metafizičkog centriranja izvođenja teatarske predstave oko *dramskog teksta* kao potpore teleološkoj scenskoj semantici. U postdramski teatar se uključuje dramski tekst, ali je njegova uloga promenjena pa postaje jedan od segmenata izvedbe. Istovremeno, problemski se istražuju ostali izvedbeni segmenti: muzika, govor, telo, svetlo, kostim, pokret, ponašanje i scenografija, ranije shvaćeni u službi predstavljanja dramskog teksta na sceni. Leman implicitno i fenomenalistički poistovećuje postdramski teatar s pojmom savremenih izvođačkih umetnosti (*performing arts*), a eksplicitno ga primjenjuje na različite umetničke izvođačke prakse, od dramskog teatra, preko teatra pokreta, teatra slika i fizičkog teatra, do savremenog plesa i opere, odnosno performansa.

---

[207] Herbert Blau, *Take Up the Bodies: Theatre at the Vanishing Point*, University of Illinois Press, Urbana, 1982, str. 1.
[208] Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu; Između antropologije i pozorišta*, FDU – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992; Eudenio Barba, *Rečnik pozorišne antropologije; Tajna umetnost glumca*, FDU – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.
[209] Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext; Aktuelle Bihnen Stücke und ihre dramatische Analyse*, Niemeyer, Tübingen, 1997, str. 177.
[210] Hans-Thies Lehmann, "Početak", iz *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb i Beograd, 2004, str. 017.

Studije performansa (studije izvođenja) nastaju oko interdisciplinarnog hibridnog izučavanja *izvođenja* u različitim umetničkim (teatar, muzika, opera, balet/ples, performans umetnost), kulturalnim, civilizacijskim i društvenim praksama. U evropskoj filozofskoj tradiciji estetike i poetike, privilegovani pristup 'umetnosti' bilo je prikazivanje (mimezis) i izražavanje (ekspresija), da bi se od kasnih šezdesetih godina XX veka razvijale *studije izvođenja*, pre svega, u teorijskim i praktičnim istraživanjima reditelja Ričarda Šeknera. *Studije izvođenja* su interdisciplinarne studije koje ne priznaju podelu na umetničke discipline i umetnosti na odvojene kulturalne svetove, već polaze od teoretizacije hibridnog pojma 'izvođenja' u različitim kulturalnim sistemima. Izvođenjem se nazivaju različiti oblici ponašanja kojima se jedna skup koncepata, verovanja, očekivanja ili intuicija oprimeruje u oblicima života. Ovako zamišljenim studijama proučava se izvođenje u svakodnevnom životu, praksama kao što su sport, ritual, igra i javno političko ponašanje, zatim, u oblicima komunikacije koji se ne mogu svesti na verbalno opštenje, u odnosima ljudi i životinja, u psihoterapiji, u etnologiji i antropologiji, konačno, u stvaranju opštih teorija izvođenja koje su, u stvari teorije ponašanja.[211] Ričard Šekner je postavio hibridnu teoriju koja se u tumačenju i interpretiranju 'izvođenja' kreće između etnologije, antropologije, semiologije, studija kulture, psihoanalize, poststrukturalizma, kibernetike itd. Zamisao 'studija' se ne vidi samo kao teorijska nadgradnja ili teorijska praksa, već kao interdisciplinarno suočavanje teorije i prakse u studijama izvođenja. *Studije izvođenja*, zato, zadržavaju atmosferu šezdesetih i *utopijskog nadanja* u oslobođenje subjekta interdisciplinarnim suočavanjem nauke o čoveku[212] i umetničke samo-reflektujuće prakse izvođenja, tj. samo-reflektovanog ponašanja. *Izvođenje* je pretpostavljeno od Tarnerove i Gofmanove antropologije do Makenzijevih studija performansa, tj. izvođenja kao novog 'objekta' znanja[213]. U tom kontekstu *izvođenje* jeste oblik ljudskog 'rada' koji karakteriše kraj XX veka. Ljudski rad se preobrazio od stvaranja i pravljenja preko *proizvodnje* u izvođenje, tj. ponašanje zasnovano na upotrebi, premeštanju, imenovanju, prisvajanju, pokazivanju itd, na i sa kulturalnim *bazama podataka*. *Izvođenje* je predočeno sa četiri modela:

- ono što jeste
- činjenje
- pokazivanje činjenja, i
- tumačenje pokazanog činjenja.

Ono što jeste, po Šekneru, sama je *egzistencija*[214]. Činjenje je aktivnost toga što jeste. Pokazivanje činjenja je izvođenje: isticanje, naglašavanje i predočavanje. Objašnjavanje pokazivanja činjenja je posao *studija izvođenja*. Pri tome, studije jesu sinteza teorije i prakse izvođenja u *otvorene grupe* znanja o izvođenju, teatru, ali i hibridnim oblicima življenja u svetu.

---

[211] Richard Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, Routledge, London, 2002, str. 11.

[212] Victor Turner, *Od rituala do teatra*, AC, Zagreb, 1989; Ervin Gofman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, Geopoetika, Beograd, 2000.

[213] Jon McKenzie, *Perform or Else: From discipline to performance*, Routledge, London, 2001, str. 18.

[214] Richard Schechner (2002), str. 22.

Istorija umetnosti i istorije umetnosti

Nemački istoričar Johan Joakim Vinkelman je zasnovao disciplinu nazvanu 'istorija umetnosti' sredinom XVIII veka. Projektovao je *novi metod* izučavanja umetnosti i mogućnost identifikovanja *artefakata* iz istorije kulture kao autonomnih estetički prepoznatljivih i vrednih umetničkih dela. Vinkelman je aktuelnim intuicijama o autonomnim umetničkim delima ponudio izvesnost klasifikacionih i estetsko-morfoloških normi koje je izveo iz posmatranja i proučavanja antičkih umetničkih dela. Bilo je potrebno postaviti koncept estetičke platforme da bi se neki vizuelno *značajan* objekt identifikovao kao umetničko delo slikarstva i skulpture kao umetnosti. Vinkelman je deskriptivne, normativne i didaktičke pristupe slikarstvu i skulpturi temeljio na estetičkoj platformi *autonomne stvaralačke pojavnosti* dela ukazujući na karakterizacije autentičnosti, lepote, odnose zamisli lepote i pretpostavljenih-i-viđenih formalnih svojstava izgleda dela.[215] Pojam *istorije umetnosti* postavljen je na sistemski način, pri čemu je naglašena razlika 'istorije umetnosti' od *hronike umetnosti*:

> *Istorija antičke umetnosti*, koje sam se poduhvatio da pišem, nije hronika epoha i promena koje su se desile u njima. Upotrebljavam termin istorija u proširenom značenju koje potiče iz grčkog jezika, a moja je namera da pokušam da prikažem sistem. (...) Nameravam *Istorijom umetnosti* da pokažem poreklo, razvoj, promene i padove umetnosti, kao i različite nacionalne stilove, periode i umetnike, i da pokažem sve, koliko je to moguće, antičke spomenike koji i danas postoje.[216]

Ovakav zahvat nastao je izvođenjem protokola o tumačenju likovnih umetničkih dela. Konceptualizovani su uslovi o estetičkom stavu (ukus, suđenje, čulnost), o predočavanju važnosti formalnih svojstava dela (materija, morfologija, oblik) i o funkcijama dela i umetnosti (uživanje u čulnom doživljaju, postignuće autonomije stvaranja dela, obrazovanje stvaraoca i uživaoca). Izvedena je jedna *nova* koncepcija istorijske nauke o slikarstvu, skulpturi i arhitekturi, tj. o smislu umetnosti:

> Sve umjetnosti imaju dvostruku svrhu: pružiti zadovoljstvo i poučavati.[217]

Efekat Vinkelmanovih istorijsko-estetičkih i, zatim, Kantovih estetičko-filozofskih protokola bilo je građenje potencijalne opšte/univerzalne samorazumljivosti identifikovanja artefakata istorijskih ili geografskih kultura kao *umetničkih dela*. Status ob-

---

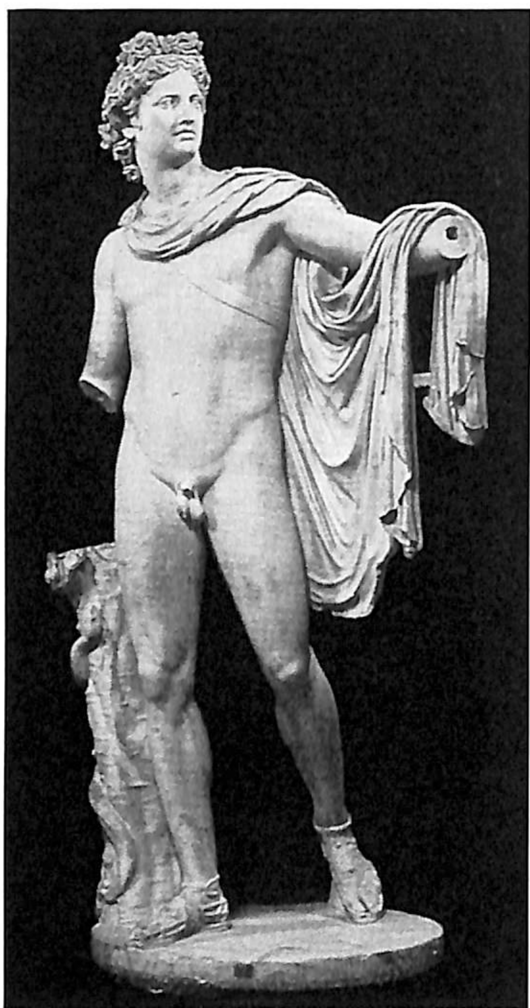
[215] Johann Joachim Winckelmann, „Poticaj na promatranje umjetničkih djela", iz Milan Pelc (ed), *Ideal, forma, simbol – Povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest Umjetnosti, Zagreb, 1995, str. 27-37.

[216] Johann Joachim Winckelmann, „Preface", u *A History of Ancient Art*, iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds), *Art in Theory 1648-1825 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 2003, str. 466.

[217] Johann Joachim Winckelmann, „Razmišljanja o nasljedovanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu", iz Milan Pelc (1995), str. 71.



Anton fon Maron, *Portret Johana Joakima Vinkelmana*, 1768.



Apolon Belvederski, verovatno V. vek p.n.e.



Grebo maska, Obala slonovače.

jekta kao umetničkog dela povezan je sa estetskom vrednošću dela i time je dobijen kriterijum za identifikovanje i prosuđivanje umetnosti. Ova *hegemona kulturalna politika* je začeta unutar specifičnih osamnaestovekovnih napora da se izdvoji *autonomno* ili *samo* polje estetskog i umetničkog na univerzalan način. Međutim, bila je moguća kao 'hegemona' i 'legitimna' pozicija u tumačenju jednog antičkog grčkog kipa, na primer, *Apolona Belvederskog* (verovatno V. vek p.n.e.) kao skulptorskog umetničkog dela ili jedne maske, na primer, one (*Grebo maska*[218]) koja je danas u Pikasovom muzeju, tek realizacijom evropskih ekonomskih, političkih i ekspanzivnih kolonijalnih interesa. Vinkelmanova zamisao umetničkog dela i Kantova zamisao čulnog nezainteresovanog objekta bila je tako postavljena da je omogućila da se neki istorijski ili geografski artefakt *XY* identifikuje kao umetničko delo ili kao umetnički, tj. estetski, vredan objekt kada više nije imao konkretnu društvenu funkciju ili kada ta funkcija nije bila poznata. Tada je bilo moguće na osnovu aktuelnog posmatranja izvesti odgovarajući opis koji je formalno-estetički karakterisao i prosuđivao delo, na primer:

> Ponos na Apolonovu licu očituje se ponajviše u bradi i donjoj usni, srdžba u nozdrvama njegova nosa, a prezir u otvoru usta. U ostalim dijelovima ove božanske glave stanuje gracije, a ljepota osjećaja ostaje nerazvodnjena i čista poput sunca, čija je Apolon slika.[219]

Ali, problem je sledeći! Vinkelman govori o Apolonovom kipu kao da je *taj kip* već apstrahovani i izdvojeni 'komad' (*piece*) likovnih umetnosti, tj. skulpture kao umetnosti. On je prosuđivao pretpostavljeni original na osnovu jedne od kopija koja se nalazi u Vatikanskom muzeju u Rimu. Međutim, šta je taj *komad* bio i koje su njegove funkcije bile od trenutka nastanka do Vinkelmanovih vremena? Kako se status tog komada *menjao* kroz istoriju? Odnosno, da li je uvek bilo reči o tom komadu kao o umetničkom delu: idealnoj skulpturi? S druge strane, postavlja se pitanje zašto je Vinkelman u identifikacijama i opisima birao neke artefakte antičkog sveta, a neke druge nije[220], mada te druge danas možemo videti, isto tako, kao umetnička dela? Odgovor na ova pitanja može biti izrečen ako se na problem 'antičkog umetničkog dela' gleda sa platforme istorije umetnosti zasnovane na studijama kulture[221]. Tada se pokazuje, prvo, da antički grčki kip nije nastao kao *muzejski komad* ili autonomni estetski i umetnički komad, već je bio oblikovni deo složene, najčešće, arhitektonske celine kojom je izvođen i upravljan svakodnevni život Grka. Ako je tako, tada se postavlja pitanje šta je bila funkcija *komada*, tj. Apolonovog kipa, u antičkoj svakodnevici? Da li je taj komad bio za 'samo estetsko' posmatranje ili je imao specifičniju instrumentalnu ulogu u konstituisanju društvene slike realnosti, te izvođenja religioznog, ma šta to značilo, 'opštenja' sa svetom bogova u grčkom društvu i kulturi V veka p.n.e? Ako je tako, tada Apolonov kip ima, u Altiserovom smislu, *ideološku funkciju*, tj. Apolonov

---

[218] Ilustracija br. 6.11 u Niru Ratnam, „Dusty mannequins: modern art and primitivism", iz Steve Edwards, Paul Wood (eds), *Art of the Avant-gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004, str. 174.

[219] Johann Joachim Winckelmann, „Poticaj na promatranje umjetničkih djela", iz Milan Pelc (1995), str. 28.

[220] Mary Beard, John Henderson, *Classical Art – From Greece to Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

[221] Jonathan Harris, *The New Art History – A critical Introduction*, Routledge, London, 2001.

kip ima ulogu 'zastupnika' u imaginarnim odnosima individuuma grčkog društva prema njegovim realnim uslovima egzistencije[222]. Praksom svakodnevnog življenja i odnošenja sa 'ovim' i 'onim' svetovima grčki individuum je postajao subjekt svog vremena u onom smislu u kome je Altiser naglašavao da nema ideologije bez subjekta. Ideologija je uslov za izvođenje subjekta[223]. *Grčki čovek* je, anegdotski rečeno, imao instrumentalan odnos sa Apolonovim kipom koji je bio deo njegovog imaginarnog prostora u kojim se obraćao svakodnevnom profanom i sakralnom življenju u kulturi i prirodi. On mu se obraćao i očekivao da će kip njega zastupati i voditi ka ličnim ili opštim ciljevima. Naprotiv, Vinkelman je pristupao Apolonovom kipu kao izuzetnom kulturalnom dobru: objektu koji se poseduje u okviru kulture radi *samog posedovanja estetske* ili *čulne vrednosti*. Taj kip ili neki drugi slični kipovi su u određenom trenutku odvojeni iz konteksta porekla, najčešće arhitektonskog sistema u kome su se pojavljivali. Nađeni objekt je počeo da se posmatra kao izolovani uzorak ili, kao umetničko delo-kip: vertikalna skulptura koja prikazuje ljudsku figuru postavljenu radi estetskog uživanja tokom gledanju na nju. Oni koji su kip pronašli, najčešće renesansini, barokni ili prosvetiteljski amateri arheolozi i etnolozi, tumačili su ga kao kulturalno dobro: *komad* od društvene vrednosti koji je potvrđivao renesansne i klasične idealitete o antički vrednim *delima*. Vinkelman je tom kulturalnom artefaktu i uzorku/tragu antičke kulture pridodao još jedno vredno spoljašnje, tj. diskurzivno svojstvo. Pridodao je status *izuzetnog umetničkog dela* tom kipu. Njegov status više nije bio intuitivno postavljen kao osećanje za *staro* ili *lepo*, već je bio izveden kao istorijsko-estetički protokol[224] identifikovanja i tumačenja *velikog izvornog dela* zapadne civilizacije. Ovaj protokol je postavljen, upravo, zato što je u tada savremenoj Nemačkoj i Evropi izvođena identifikacija izuzetnosti evropske kulture prizivanjem i konstruisanjem kulturalnog *horizonta evropejstva*. Tadašnjem Nemcu, iz doba prosvećenosti, bila je potrebna slika *antičkog grčkog izvora* koji je potvrđivao izuzetnost njegove aktuelnosti i situiranje nemačke i evropske kulture kao *nove antičke civilizacije*. Vinkelman je, da bi konstruisao savremen pojam kulture, izveo vizuelno centriranje (opisivanje, klasifikovanje, vrednovanje i kanonizovanje) izuzetnih uzoraka antičke kulture. Njegova teorijska operacija konstituisanja zamisli 'istorije umetnosti' na pretpostavkama antičkog grčkog uzorka može se predočiti na sledeći način:

i) antička grčka kultura je ideal umetnosti, umetničkog dela i umetničkog stvaranja iz koga potiče evropska/nemačka civilizacija, ali kao 'ideal' ona nadilazi posebnost istorijskih kultura i određuje univerzalni horizont umetnosti kao kriterijum prema kome se porede svi drugi činovi

[222] Louis Althusser, „On the Reproduction of the Relations of Production", u „Ideology and Ideological State Apparatuses", iz Charles Harrison, Paul Wood (2003), str. 957.

[223] Louis Althusser, „On the Reproduction of the Relations of Production", iz Charles Harrison, Paul Wood (2003), str. 959.

[224] Johann Joachim Winckelmann, „Poticaj na promatranje umjetničkih djela", iz Milan Pelc (1995), str. 27-37; Johann Joachim Winckelmann, „Razmišljanja o nasljedovanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu", iz Milan Pelc (1995), str. 39-75; Johann Joachim Winckelmann, „Preface", u *A History of Ancient Art*, iz Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003), str. 466-467.

stvaranja – ovo je tradicionalistički (traženje kontinuiteta sa *izvorom*) i klasicistički (postavljanje norme i kanona) kriterijum definisanja mogućnosti savremene kulture,

ii) antička kultura obezbeđuje *fundus* vrednih i izuzetnih dela koja su opšte evropska i, zatim, ljudska *remek dela* umetnosti – zadatak istorije umetnosti je otkrivanje, posmatranje, opisivanje i klasifikovanje izuzetnih dela prošlosti, ovim je određena uloga istorije umetnosti kao pokaznog instrumenta tada savremene kulture, i

iii) aktuelna savremenost Evrope i, time, čovečanstva sa svim razlikama kulturalnih pojedinačnosti ima univerzalnu meru u antičkom grčkom idealu – ovim se postavlja potencijalni odnos partikularnosti svakodnevnog života u kulturi i univerzalnosti ideala koji određuje civilizaciju.

Apolonov kip je na diskurzivnom planu pomeren od jedne pojedinačne vrednosti, kulturalnog artefakta, ka univerzalnom zastupniku umetnosti i umetničkog kao onoga što čovečanstvo određuje/nadgrađuje kao izuzetno, moderno i civilizovano. Pri tome, desilo se da sva dela antičke grčke kulture nisu ušla u korpus *izuzetnih remek dela*, na primer, reljefi koji prikazuju persijske ratove i ratne zločine, homoseksualna i heteroseksualna silovanja ili pornografske prizore, ali i pojedine 'oblike života' grčkog sveta koji se nisu poklapali sa *visokim javnim idealima* epohe nemačkog buržoaskog i hrišćanskog klasicizma i prosvećenosti. Vinkelmanova praktična konstrukcija *evropske istorije umetnosti*, kao i kasnije, Kantovo[225] izvođenje bezinteresnosti i univerzalnosti estetskog suda, odnosno, još kasnije, bodlerovsko[226] predlaganje zamisli *umetnosti kao same umetnosti radi umetnosti*, stvorile su uslov za postavljanje modernog pojma umetnosti koji nije bio vođen tradicijom 'umeća' (*tehne*) ili tradicijom 'svrhovitosti' (*poiesis*), već razradom *autonomije* kao suštinskog svojstva umetničkog, naspram kulturalnog i društvenog. S druge strane, time što je umetnost stavljena u područje autonomije ona je konfrontirana 'obaveznostima' korisnog rada i postavljena je kao *visoki ideal* organizacije slobodnog vremena novih viših građanskih klasa. Naznačeni proces se u osamnaestovekovnoj kulturi poklapa sa krizama feudalnog sveta, građanskim revolucijama i, pre svega, ekonomskom i političkom dominacijom zapadnih društava i njihovim kolonijalnim prisvajanjem planete. Filozofski i istoriografski koncepti o prostornoj i vremenskoj 'univerzalnosti' zapadnog pojma umetnosti su koincidirali sa kolonijalnom ekspanzijom evropskih država. Ako su vinkelmanovski i kantovski protokoli bili prihvatljivi, tada je bilo moguće identifikovati kao umetničko delo sve one kulturalne artefakte koji su za modernog čoveka iz epohe prosvetiteljstva bili izvan praktične upotrebe u svakodnevnom životu. Zato, poslednjih trista godina, sasvim se lako i bez dileme, proglašavaju i u *vinkelmanovskom* smislu posmatraju kao umetnička dela sve one tvorevine stvarane u različitim pojedinačnim i izvan evropskog konteksta živim ili nestalim kulturama: od afričkih maski do indijskih plesova ili astronomskih

---

[225] Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991.

[226] Iredell Jenkins, "Art for Art's Sake", iz *Dictionary of the History of Ideas*, http://etext.lib.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-18.

pomagala Atceka i Maja. Vinkelmanovska i kantovska 'operacija' konceptualizacije *autonomnog* i *univerzalnog* umetničkog dela omogućila je da *zapadnjaci* kolonizuju konceptom 'umetnosti' sopstvenu istoriju od antičkog Egipta i Grčke preko Rima i Vizantije do romanike i gotike, odnosno, da kolonizuju 'aistorijske' vanevropske civilizacije i njihove kulturalne proizvode. U ovom narativu o nastanku discipline nazvane *istorija umetnosti*, istoričar umetnosti Johan Joakim Vinkelman prepoznat je kao karakteristični autor koji je realizovao nemačku i evropsku *kulturalnu politiku* sredine XVIII veka. On je postavio zamisli nove nauke *istorije umetnosti* ukazivanjem na antičku umetnost kao idealni izvor zapadne umetnosti. Učinio je to zato što je nemačka kultura XVIII veka sebe videla i predočavala kao *bitnu evropsku kulturu*, na onaj način kako se u tradiciji zapada videla antička grčka kultura. Uspostavljen odnos između antičke umetnosti i Vinkelmanove istorije umetnosti kao da je obezbeđivao legitimnost za tada savremenu prosvetiteljsku i klasicističku nemačku kulturalnu politiku.

Ali, mogu se naći i drugačija gledišta na Vinkelmanove izbore i centriranja umetničkih dela. Džonatan Heris[227] ukazuje na ulogu rodnog (*gender*) čitanja Vinkelmanovog izbora idealnih umetničkih dela pozivajući se na studiju Aleksa Potsa[228]. Vinkelman je za primere izuzetnih dela gotovo po pravilu birao kipove koji prikazuju nage mladiće. Pots je ukazao na moderni evropski fantazam o antičkoj grčkoj kulturi kao društvu mogućeg i slobodnog homoerotizma i zatim pokušao da objasni Vinkelmanovu *taktiku izbora*:

> ...usredsređenje (u Vinkelmanovim spisima iz istorije umetnosti) na sliku dečačkih mladića razjašnjava odnos spisa sa njegovim individualnim polnim opredeljenjima. Ovo je bez sumnje bio impuls erotskom upisu koji je on investirao u ova dela u svojim spisima. Taj impuls ih je učinio istovremeno i željenim i idealnim na neuobičajeno intenzivan način. Pored toga, prema kulturalnim i umetničkim konvencijama njegovog vremena, telo dečaka ili mladića bila je ta muška figura koja je mogla da bude viđena kao željena lepota, čak ne i u obavezno i eksplicitno seksualnom smislu.[229]

Džonatan Heris je od tematizovanja zamisli 'sklonosti' prešao ka pitanjima *o* Vinkelmanovom izboru rodnog identiteta u životnom i fantazmatskom smislu.[230] Za Vinkelmana je telo mladića bilo "samodovoljno, slobodno i neotuđeno":

> Vinkelman je to želeo i želeo je to da vidi u mladom muškarcu – verovatno u aktuelnom mladom muškarcu, kao i u njihovim skulptorskim predstavama. On je verovatno želeo da bude u mogućnosti da oblikuje ovakvog mladog muškarca – u svojim fantazijama, ako ne u realno-

---

[227] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals", u „Sexualities Represented", str. 246-257.
[228] Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven, 1994.
[229] Alex Potts (1994), str. 165.
[230] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals", u „Sexualities Represented", str. 250.

> sti – tako da, *za njega*, oni mogu postati materijal na kome se njegova sopstvena sloboda čina može ostvariti. Ova tela – stvarna i oblikovana – simbolizuju, zato, i Vinkelmanovu željenu slobodu kao i ono što može biti željeno za bilo koju političku državu.[231]

Heris, zato, zaključuje da ono što je Vinkelmanova istina, važi i za druge istoričare umetnosti:

> ...razumevanje prošlosti je neizbežno povezano sa njihovim sopstvenim životima i društvenim uslovima, želeli to oni ili ne.[232]

Brojne su *priče* o Vinkelmanu i njegovom delu[233] od imanentnog dozrevanja svesti o *istoriji o umetnosti* preko prosvetiteljskih fascinacija sistematizacijama i klasifikacijama specifičnih ljudskih znanja ili nemačke prosvetiteljske potrebe za antičkom Grčkom kao političkom i kulturalnom identifikacionom matricom do uloge Vinkelmana kao savetnika kolekcionara umetničkih dela u Rimu ili Vinkelmana u polju objektivizacija homoerotskih žudnji i identifikacija. Sve ove i još druge priče o Vinkelmanu kao *ocu istorije umetnosti* bitne su zbog razuđene složenosti diskursa koji su morali da se povežu i kritički suoče u specifičnim društvenim i kulturalnim okolnostima da bi operacija konstruisanja slike prošlosti i aktuelnog odnosa prema prošlosti bila dovedena do naučnog koncepta, tj. koncepta istorijske nauke o umetnosti. Jer metajezik jedne nauke, nauke o umetnosti, jeste u polju izvođenja objektivizacija i subjektivizacija predočavanja prošlosti iz diskurzivnih *atmosfera aktuelnosti*. Ono što Vinkelmanovo konstituisanje nauke o istoriji umetnosti ostvaruje nije samo *naučna egzaktnost i formalnost*, već opsesija, fascinacija i entuzijazam o prepoznavanju izvornog i univerzalnog lepog zapadne umetnosti kao privatnog i javnog doživljaja. Vinkelman je mogao misliti istoriju zapadne umetnosti kada je pronašao i postavio idealni vizuelni objekt estetskog uživanja u razlikovanju sinhronijskog (aktuelnog) i dijahronijskog (istorijskog) pogleda i diskursa za pogled. Jer, pojednostavljeno, jedna antička grčka statua nije samo *sama grčka statua*, već je grčka statua naslaga i brisanje diskurzivnih tragova i atmosfera grčke, rimske, renesansne ili klasične kulture. Zato istorija umetnosti ne može biti samo *objektivna nauka* o umetničkim delima ili umetnosti prošlosti, već je i proizvodnja atmosfere umetnosti diskurzivnim tehnikama aktuelnih ljudi koji se obraćaju delima, kulturama, ideologijama i politikama prošlosti. Heris eksplicitno naglašava i ponavlja stav o *interventnosti* i *ideologičnosti* svake istorije umetnosti u individualnom i kolektivnom smislu:

> Ono što istoričari umetnosti rade jeste produkovanje modela detalja i struktura odnosa između elemenata istorijskih materijala koji ih zanimaju. Oni takođe uvode koncepte i argumente koji navode, informišu, i artikulišu ove modele i odnose. Ti koncepti i argumenti su motivisani i oprimereni gledištima i vrednostima njihovih zastupnika, tj. njihovim

[231] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals“, u „Sexualities Represented“, str. 250-251.
[232] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals“, u „Sexualities Represented“, str. 251.
[233] Mary Beard, John Henderson (2001), „Winckelmann: the history of *art history*“, „What Winckelmann wanted to find“, u „Moving Statues: Art in the Age of Imitation“, str. 68-71, 71-72.

pomagala Atceka i Maja. Vinkelmanovska i kantovska 'operacija' konceptualizacije *autonomnog* i *univerzalnog* umetničkog dela omogućila je da *zapadnjaci* kolonizuju konceptom 'umetnosti' sopstvenu istoriju od antičkog Egipta i Grčke preko Rima i Vizantije do romanike i gotike, odnosno, da kolonizuju 'aistorijske' vanevropske civilizacije i njihove kulturalne proizvode. U ovom narativu o nastanku discipline nazvane *istorija umetnosti*, istoričar umetnosti Johan Joakim Vinkelman prepoznat je kao karakteristični autor koji je realizovao nemačku i evropsku *kulturalnu politiku* sredine XVIII veka. On je postavio zamisli nove nauke *istorije umetnosti* ukazivanjem na antičku umetnost kao idealni izvor zapadne umetnosti. Učinio je to zato što je nemačka kultura XVIII veka sebe videla i predočavala kao *bitnu evropsku kulturu*, na onaj način kako se u tradiciji zapada videla antička grčka kultura. Uspostavljen odnos između antičke umetnosti i Vinkelmanove istorije umetnosti kao da je obezbeđivao legitimnost za tada savremenu prosvetiteljsku i klasicističku nemačku kulturalnu politiku.

Ali, mogu se naći i drugačija gledišta na Vinkelmanove izbore i centriranja umetničkih dela. Džonatan Heris[227] ukazuje na ulogu rodnog (*gender*) čitanja Vinkelmanovog izbora idealnih umetničkih dela pozivajući se na studiju Aleksa Potsa[228]. Vinkelman je za primere izuzetnih dela gotovo po pravilu birao kipove koji prikazuju nage mladiće. Pots je ukazao na moderni evropski fantazam o antičkoj grčkoj kulturi kao društvu mogućeg i slobodnog homoerotizma i zatim pokušao da objasni Vinkelmanovu *taktiku izbora*:

> ...usredsređenje (u Vinkelmanovim spisima iz istorije umetnosti) na sliku dečačkih mladića razjašnjava odnos spisa sa njegovim individualnim polnim opredeljenjima. Ovo je bez sumnje bio impuls erotskom upisu koji je on investirao u ova dela u svojim spisima. Taj impuls ih je učinio istovremeno i željenim i idealnim na neuobičajeno intenzivan način. Pored toga, prema kulturalnim i umetničkim konvencijama njegovog vremena, telo dečaka ili mladića bila je ta muška figura koja je mogla da bude viđena kao željena lepota, čak ne i u obavezno i eksplicitno seksualnom smislu.[229]

Džonatan Heris je od tematizovanja zamisli 'sklonosti' prešao ka pitanjima o Vinkelmanovom izboru rodnog identiteta u životnom i fantazmatskom smislu.[230] Za Vinkelmana je telo mladića bilo "samodovoljno, slobodno i neotuđeno":

> Vinkelman je to želeo i želeo je to da vidi u mladom muškarcu – verovatno u aktuelnom mladom muškarcu, kao i u njihovim skulptorskim predstavama. On je verovatno želeo da bude u mogućnosti da oblikuje ovakvog mladog muškarca – u svojim fantazijama, ako ne u realno-

---

[227] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals", u „Sexualities Represented", str. 246-257.

[228] Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven, 1994.

[229] Alex Potts (1994), str. 165.

[230] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals", u „Sexualities Represented", str. 250.

> sti – tako da, *za njega*, oni mogu postati materijal na kome se njegova sopstvena sloboda čina može ostvariti. Ova tela – stvarna i oblikovana – simbolizuju, zato, i Vinkelmanovu željenu slobodu kao i ono što može biti željeno za bilo koju političku državu.[231]

Heris, zato, zaključuje da ono što je Vinkelmanova istina, važi i za druge istoričare umetnosti:

> ...razumevanje prošlosti je neizbežno povezano sa njihovim sopstvenim životima i društvenim uslovima, želeli to oni ili ne.[232]

Brojne su *priče* o Vinkelmanu i njegovom delu[233] od imanentnog dozrevanja svesti o *istoriji o umetnosti* preko prosvetiteljskih fascinacija sistematizacijama i klasifikacijama specifičnih ljudskih znanja ili nemačke prosvetiteljske potrebe za antičkom Grčkom kao političkom i kulturalnom identifikacionom matricom do uloge Vinkelmana kao savetnika kolekcionara umetničkih dela u Rimu ili Vinkelmana u polju objektivizacija homoerotskih žudnji i identifikacija. Sve ove i još druge priče o Vinkelmanu kao *ocu istorije umetnosti* bitne su zbog razuđene složenosti diskursa koji su morali da se povežu i kritički suoče u specifičnim društvenim i kulturalnim okolnostima da bi operacija konstruisanja slike prošlosti i aktuelnog odnosa prema prošlosti bila dovedena do naučnog koncepta, tj. koncepta istorijske nauke o umetnosti. Jer metajezik jedne nauke, nauke o umetnosti, jeste u polju izvođenja objektivizacija i subjektivizacija predočavanja prošlosti iz diskurzivnih *atmosfera aktuelnosti*. Ono što Vinkelmanovo konstituisanje nauke o istoriji umetnosti ostvaruje nije samo *naučna egzaktnost i formalnost*, već opsesija, fascinacija i entuzijazam o prepoznavanju izvornog i univerzalnog lepog zapadne umetnosti kao privatnog i javnog doživljaja. Vinkelman je mogao misliti istoriju zapadne umetnosti kada je pronašao i postavio idealni vizuelni objekt estetskog uživanja u razlikovanju sinhronijskog (aktuelnog) i dijahronijskog (istorijskog) pogleda i diskursa za pogled. Jer, pojednostavljeno, jedna antička grčka statua nije samo *sama grčka statua*, već je grčka statua naslaga i brisanje diskurzivnih tragova i atmosfera grčke, rimske, renesansne ili klasične kulture. Zato istorija umetnosti ne može biti samo *objektivna nauka* o umetničkim delima ili umetnosti prošlosti, već je i proizvodnja atmosfere umetnosti diskurzivnim tehnikama aktuelnih ljudi koji se obraćaju delima, kulturama, ideologijama i politikama prošlosti. Heris eksplicitno naglašava i ponavlja stav o *interventnosti* i *ideologičnosti* svake istorije umetnosti u individualnom i kolektivnom smislu:

> Ono što istoričari umetnosti rade jeste produkovanje modela detalja i struktura odnosa između elemenata istorijskih materijala koji ih zanimaju. Oni takođe uvode koncepte i argumente koji navode, informišu, i artikulišu ove modele i odnose. Ti koncepti i argumenti su motivisani i oprimereni gledištima i vrednostima njihovih zastupnika, tj. njihovim

---

[231] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals“, u „Sexualities Represented“, str. 250-251.
[232] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals“, u „Sexualities Represented“, str. 251.
[233] Mary Beard, John Henderson (2001), „Winckelmann: the history of *art history*“, „What Winckelmann wanted to find“, u „Moving Statues: Art in the Age of Imitation“, str. 68-71, 71-72.

> razumevanjem prirode sveta i suđenjima o tome šta je vredno u njima. Ovo se dešava bez obzira da li su istoričari umetnosti svesni toga ili ne.[234]

Mogu navesti, zato, reči i francuskog teoretičara slikarstva Žan-Luj Šefera:

> Ja sam pisac bez priče – neko ko beleži, delić po delić, sopstvenu intelektualnu avanturu, koja je artikulisana zbirom raznolikih objekata. To je ono gde u kapricioznosti mog sopstvenog izbora i sklonosti pronalazim univerzum, postupke, način bivanja – svoju sreću.[235]

Ukazuje se na bitnu diskurzivnu organizaciju umetnosti i njenih potencijalnih odnosa sa istorijom umetnosti. Istorija umetnosti nije jednostavno i direktno čitanje umetničkih praksi, dela ili konteksta iz opšte ili nacionalnih prošlosti, već praksa proizvodnje značenja, smisla, vrednosti i identifikacionih matrica kojima se individualni i kolektivni subjekti aktuelnosti uvode u interpretativne odnose ili rasprave sa potencijalnim konstruktima subjekta prošlosti. Zato *istorija umetnosti* mora imati istoriju i, svakako, teoriju o izborima, klasifikacijama i tumačenjima činjenica i fantazama.[236]

***

Ali kako se može postaviti i razumeti opšta teorija o istoriji umetnosti?

Istorijom ili povešću se naziva ono što se dogodilo u prošlosti, zatim, proučavanje prošlosti i predočavanje prošlosti u istorijskim i savremenim diskursima. Pojam istorije se ne poistovećuje fenomenologijski sa 'događajima' iz prošlosti, već sa aktuelnim događajima izvođenja diskursa o načinima prezentovanja *događaja prošlosti* i izlaganjima događaja iz prošlosti. Pojam istorije se identifikuje s postojanjem pisanih dokumenata (pisma) i, zato se govori o preistoriji (pre pisanih tragova) i istoriji (od pojave pisanih tragova). Neki autori razlikuju pojam istorije od pojma prošlosti po tome što istorija ne podrazumeva samo zbir prošlih događaja nego i njihov razlog (povesni smisao), odnosno, tehnike zastupanja. Drugi autori razlikuju istoriju od tradicije kao prenošenja kulturalnih, religijskih, umetničkih, nacionalnih i političkih vrednosti kroz vreme, odnosno, od tradicije kao konstrukcije sopstvene individualne ili kolektivne vredne prošlosti koja se u sadašnjosti pojavljuje kao *predanje*: predaja vrednog i bitnog, odnosno, identifikaciono određujućeg. Složenost i višeznačnost kulturalno orijentisane zamisli istorije je anticipirao nemački teoretičar Valter Benjamin u fragmentarnom i problemskom spisu „Istorijsko-filozofske teze"[237]. Na primer, Benjamin u fragmentu „XIV" ističe konstruktivnu, a to je već predvorje kulturalnog konstruktivizma, karakterizaciju istorije:

---

[234] Jonathan Harris (2001), „The Matter of Ideals", u „Sexualities Represented", str. 252.

[235] Jean-Louis Schefer, "Preface", iz Paul Smith (ed), *The Enigmatic Body; Essays on the Arts by Jean-Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, str. xvii.

[236] David Carrier, "Why Art History Has a History", iz "Philosophy and the Histories of the Arts" (temat), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 51 no. 3, 1993, str. 299-312.

[237] Walter Benjamin, "Istorijsko-filozofske teze", iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 79-90.

Poreklo je cilj.
Karl Kraus: *Reči u stihovima I*

> Istorija je predmet konstrukcije čije mesto ne čini homogeno i prazno vreme, već vreme ispunjeno 'sadašnjošću'. Tako je za Robespierrea antički Rim bio sadašnjošću ispunjena prošlost, koju je on istrgao iz kontinuiteta istorije. Francuska revolucija je smatrala sebe novim Rimom. Citirala je stari Rim isto onako kao što moda citira nekadašnji način odevanja. Moda ima njuh za aktuelnost, ma gde se ova kretala u čestaru prošlosti. Ona je tigrov skok u prošlost. Samo što se on zbiva u areni u kojoj komanduje vladajuća klasa. Isti skok pod slobodnim nebom istorije jeste dijalektički skok kakvim je Marks shvatao revoluciju.[238]

Istorija je u dvostrukosti uvek *tekst* i referentni događaj koji se ukazuje u aktuelnosti postavljanja interesovanja za ono što je predočeno kao prošlost. Kao da postoje, danas, dve suprotstavljene koncepcije istorije: *ona* koja je data kao nužnost prirode vremena u kome se odigrava ljudski subjekt i kao *ona* koja je diskurzivna praksa proizvodnje 'narativa' na mestu predviđanja prošlosti. Koncepcija istorije koja čini vidljivom prošlost i iz njene, gotovo, čulne ili barem iskustvene pojavnosti prepoznaje *zakonitost hronologije* određujuću za sadašnjost, istoriju izvodi i postavlja kao nauku. Istorija kao nauka jeste *traganje* ili *konstruisanje* nužnosti za izvesnost odnosa prošlih, sadašnjih i možda budućih događaja. Taj paradoksalni *mesijanski* okret ka istoriji je slikovito predočio Benjamin:

> Istorizam se zadovoljava uspostavljanjem kauzalnog neksusa različitih momenata istorije. Ali nijedno stanje stvari nije kao uzrok samim tim već i istorijsko. Postalo je to docnije, zahvaljujući događajima koji od njega mogu biti udaljeni milenijumima. Istoričar koji odatle polazi prestaje da sled zbivanja propušta kroz prste kao brojanice. On uočava konstelaciju u koju je stupila njegova epoha sa nekom sasvim određenom ranijom. Zasniva tako shvatanje sada prisutnog vremena kao 'sadašnjost' u kojoj se nalaze delići mesijanske sadašnjosti.[239]

Istorija se vidi i predočava kao nešto što ima određujuću pojavnost i iz te pojavnosti se uočavaju uzrokovani redosledi događaja. Sadašnjost se prepoznaje i tumači kao nužna konsekvenca prošlih događaja i njihove nužne povezanosti u hronološki niz. U nizanju događaja kao da se otkriva smisao baš tog i takvog nizanja, odnosno, kao da se otkriva *istorijski razlog*. Nasuprot postavljenoj šemi moguća je i ona zamisao istorije kao diskurzivne prakse proizvodnje *narativa* na mestu predviđanja ili postavljanja, odnosno, očekivanja, prošlosti kao društvenog, kulturalnog ili umetničkog teksta. Nauka o istoriji se, tada, postavlja kao teorija o diskursima istorije i istorija se posmatra kao oblik *tekstualne proizvodnje*, čak, možda i neke vrste/žanra književnosti ili pisanja (*écriture*).[240]

---

[238] Walter Benjamin (1974), "XIV", u "Istorijsko-filozofske teze", str. 86-87.
[239] Walter Benjamin (1974), "XVIII-A", u "Istorijsko-filozofske teze", str. 89.
[240] Uporediti sa Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenzh-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.

> Je li to prepoznavanje već znanost? Nije, jer bi tada i antikvar bio znanstvenik. To se prepoznavanje stječe vježbom, to je poznavanje, znanje, ali nije znanost. Znanost počinje tek kada se postavi pitanje: zašto su svi spomenici antičke umjetnosti 5. stoljeća takvi, a ne drukčiji? Sva moderna znanost temelji se na uvjerenju o svemoći zakona kauzalnosti, o nemogućnosti čuda. Svaka je pojava nužno djelovanje nekog uzroka. A znanost pita što je taj uzrok.
> Povijest umjetnosti, otkako postoji, nastojala je čestito ispuniti taj postulat. Nije se zadovoljavala suštim određivanjem vremena i mjesta, već je od početka pitala o uzrocima. U početku je tražila uzroke u estetici, tj. u *a priori* postavljenim zakonima, koji bi imali jednako vrijediti za sve kategorije, za arhitekturu, za kiparstvo, slikarstvo. Na tom stajalištu otprilike bio je Winckelmann. S vremenom se pokazala neprihvatljivost tih apriorističkih zakona, to je ono što smo nazvali nesposobnošću estetike za vođenje gradnje povijesnoumjetničkog zdanja. Tada smo se odrekli jedinstva, i pokušali dokučiti uzroke unutar pojedinih umjetničkih vrsta. To znači, pratili smo povijest grčkog hrama od Partenona unatrag; tako je nastao lanac uzroka i djelovanja, od razvojnih karika, koje vode do egipatskog hrama do Partenona. Isto se zbilo i u kiparstvu. Danas znamo razvojnu povijest kiparstva od Starog carstva u Egiptu do Fidije. Ni u slikarstvu, najzad, nije drugačije: jasno jesmo sagledali uzročnu vezu između staroegipatskih zidnih slikarija i antičkih vaza 5. stoljeća.[253]

Rigl je teoriju istorije umetnosti eksplicitno postavio kao autonomnu nauku koja nastaje preobražajem estetike u *istorijsku gramatiku likovnih umetnosti*:

> Mogao bih biti razumljiviji, ako ukažem na usku paralelu između likovnih umetnosti i jezika. I jezik ima svoje elemente, a povijest razvoja tih elemenata nazivamo historijskom gramatikom nekog jezika. Ako netko želi samo govoriti određeni jezik, nije mu potrebna gramatika, a isto tako ni onom tko ga želi samo razumjeti. No ako netko želi znati zašto se neki jezik razvijao upravo tako i nikako drugačije, ako želi razumjeti položaj jezika u cjelokupnoj kulturi čovječanstva, ako, jednom riječju, želi znanstveno spoznati određeni jezik, potrebna mu je historijska gramatika.
> Sasvim je jednako na području likovne umjetnosti. Već odavno upotrebljavamo metaforu o 'jeziku umjetnosti'. Govorimo: svako umjetničko djelo govori svojim određenim umjetničkim jezikom, i ako su elementi likovne umjetnosti zacijelo drukčiji nego elementi govora. No ako postoji jezik umjetnosti, tada postoji i njegova historijska gramatika, naravno, i opet u metaforičkom smislu; ali ako je dopuštena jedna metafora, priznajemo i ostale.

---

[253] Alois Riegl, "Historijska gramatika likovnih umjetnosti – druga verzija – Bilježnica za predavanja iz 1899", iz Snješka Knežević (1999), str. 25.

> Ali netko – likovni umjetnik – želi stvoriti umjetničko djelo, ne treba historijsku gramatiku likovnih umjetnosti. Isto tako ni onaj tko doista želi uživati u umjetničkom djelu. Ali ako netko želi znanstveno spoznati umjetničko djelo, neće ga u budućnosti moći odgonetnuti.
> Razumjete valjda što namjeravam postići historijskom gramatikom likovnih umjetnosti. Mogli bismo je nazvati i elementarnom znanošću likovnih umjetnosti. (...)
> Bavićemo se dakle: 1. elementima, 2. poviješću razvoja, 3. činiteljem koji diktira razvoj.[254]

Rigl je tragao za naukom o likovnim umetnostima koja će povezati formalnu analizu likovnog dela sa istorijom razvoja umetnosti i, svakako, metafizičkom *predstavom* uslova koji upravlja tim razvojem. Takva nauka je, zato, u pravom smislu humanistička istorijska nauka o ljudskom smislu istorije likovnih umetnosti. Istorija umetnosti je humanistička istorijska nauka koja se suočava sa pitanjima o *smislu istorije umetnosti*. Pitanja o *smislu istorije umetnosti* su izložena teorijskim predočavanjem problema:

a) uvođenja teorije umetnosti kao metateorije i, time, nadgradnje empirijske istorije umetnosti[255],
b) zasnivanja filozofije istorije umetnosti koja treba da odgovori na bitna pitanja o karakteru *same istorije umetnosti* i istorije umetnosti prema društvenoj i kulturalnoj istoriji umetnosti, te
c) razvijanja teorija 'značenja' umetničkog dela i umetnosti.

Teorije značenja umetničkog dela i umetnosti se mogu pratiti od Varburgove anticipacije[256] ikonologije kao opšte nauke o značenju likovnih umetničkih dela do razrada ikonografije i ikonologije kod Ervina Panofskog. Po Panofskom, ikonografija je grana istorije umetnosti koja se bavi sadržinom ili značenjem umetničkih dela, za razliku od njihovog oblika.[257] U razrađenijem obliku ikonološke studije su nastale sintezom predikonografske deskripcije, ikonografske analize u užem smislu i ikonografske interpretacije ili sinteze u dubljem smislu. Predikonografska deskripcija je zasnovana na identifikovanju i predočavanju istorije stila, tj. načina na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima objekti i događaji izražavaju oblicima u umetničkom delu. Ikonografska analiza u užem smislu vodi ka izgradnji istorije tipova, tj. vodi ka uvidu u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, specifične teme ili *ideje* izražavaju objektima i događajima. Konačno, ikonografska interpretacija u dubljem smislu ili sinteza vodi ka tumačenju istorije opštih kulturalnih simptoma ili simbola, tj. vodi uvidu u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, bitne težnje ljudskog duha izražavaju specifičnim temama i idejama.[258]

---

[254] Alois Riegl, "Historijska gramatika likovnih umjetnosti – druga verzija – Bilježnica za predavanja iz 1899", iz Snješka Knežević (1999), str. 27.
[255] Heinrich Lützeler, „Neophodnost teorije umetnosti“, u „O položaju nauke o umetnosti – Lorenz Ditmann: Stil / Simbol / Struktura“, iz Dragan Bulatović (1988), str. 26.
[256] William S. Heckscher, „Geneza ikonologije“, iz Milan Pelc (1996), str. 91-161.
[257] Ervin Panofski (1975), „Uvod“, str. 19.
[258] Ervin Panofski (1975), „Uvod“, str. 31.

Ikonološke studije su vodile ka konstitutivnom spoju formalne i semantičke analize umetničkog dela i umetnosti u vezi sa *umetničkim htenjem* i *istorijskim smislom* koji se ukazuju kao smisao ljudskog, odnosno, antropološkog centriranja stvaralačkog principa.

Nauke o umetnostima ustanovljene su u ranoj modernoj na konstitutivnim odnosima sinteze teorije oblika i istorije umetnosti, da bi se tokom XX veka odigravale i druge brojne transformacione naturalizacije ove osnovne naučne matrice. Dolazilo je do naturalizacija *nauka o umetnostima* posredstvom protokola i procedura, različitih društvenih, humanističkih i formalnih nauka: sociologijom[259], psihologijom[260], psihoanalizom[261], etnologijom i antropologijom[262], lingvistikom, semiotikom, semiologijom[263], teorijom kulture[264], studijama kulture[265], teorijama i studijama roda[266], postkolonijalnim studijama[267] itd. Nauke o umetnostima su menjale *identitet* izvođenja usmerenja, ali i osnovnu konstitutivnu šemu, odnosa teorije oblika i istorije umetnosti. Na primer, naturalizacija istorije slikarstva semiološkim pristupima je obeležena kritičnim suočavanjima lingvističkog/semiotičkog i semiološkog protokola tumačenja sa neverbalnim značenjskim i semiološkim potencijalnostima pikturalnog dela, tj. slike slikarstva posredstvom posthumanističkih, strukturalističkih i poststrukturalističkih, teorija slikarstva. Posthumanističkim pristupom se smatra onaj pristup koji težište interesovanja prebacuje sa naučno modelovanog i filozofski centriranog odnosa umetnost-čovek na pitanja o odnosu umetnosti i teksta u kulturalnom kontekstu. Pred-semiološki pristup slikarstvu je postavio istoričar umetnosti Hubert Damiš ukazujući da njega ne zanima toliko *kako delo govori*, već način na koji se delo reflektuje u govoru posmatrača[268]. Posmatrač koji želi da tumači sliku mora je 'prisvojiti' verbalnim jezikom, pre svega, opisom. Opis je ponovno pridruživanje elemenata dela u verbalnom govoru. *Pikturalna semiologija* (ili *slikovna semiologija*), po francuskom semiologu i teoretičaru kulture Žan-Luj Šeferu[269], posledica je razvoja lingvističke

[259] Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti I-II*, Kultura, Beograd,1966; ili T.J. Clark (1988), "On the Social History of Art", str. 9-20.
[260] Ernst H. Gombrich, *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd, 1984.
[261] Jure Mikuž, *Podoba ruke*, Analecta, Ljubljana, 1983; Peter Fuller, *Art and Psychoanalysis*, The Hogarth Press, London, 1988; Obrad Savić (1988).
[262] Joseph Kosuth, "The Artist as Anthropologist", "1975", iz *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge MA, 1990, str. 107-128, 129-143.
[263] Jean Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969; i Louis Marin (2001).
[264] Hal Foster (ed), *Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1987; Richard Leppert, *The Sight of Sound; Music, Representation, and the History of the Body*, University of California press, Berkeley, 1995; Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven, 1996.
[265] Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992.
[266] Griselda Pollock, *Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London, 1988; Griselda Pollock (ed), *Generations & Geographies in the Visual Art; Feminist Reading*, Routledge, London, 1996; Griselda Pollock, *Differencing The Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, 1999.
[267] Homi Bhabha, "Postmodernism/Postcolonialism", iz Robert S. Nelson, Richard Siff (eds), *Critical Terms for Art History*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 435-451.
[268] Yve-Alain Bois, Denis Hollier, Rosalind Krauss, „A Conversation with Hubert Damisch", *October* no. 85, New York, 1998, str. 12.
[269] Jean Louis Schefer, "Slikovna semiologija", iz Dragan Bulatović (1988), str. 52-57.

nauke i njenih primena i razvoja u smeru izučavanja *nelingvističkih objekata* u kulturi i društvu. Osnovni metodološki ili, nešto blaže, proceduralni problem koji se postavio pred *pikturalnu semiologiju* bio je orijentisan ka usklađivanju prenosa metoda/procedura iz lingvistike i pikturalnih značenja/smisla slikarskog dela. Za Šefera:

> Prema tome, semiološka operacija ima prvenstveno za zadatak karakterizaciju struktura i imenovanje strukturalnih objekata. Sa tog stanovišta metodološka strukturalna osnova je važna, jer za slikarstvo, nasuprot plesu ili arhitekturi, ne postoji tehnički (deskriptivni) jezik: postojali su *rečnici* akademija, normativni, ali oni nisu pokrenuli karakterizaciju slikovnih objekata. A tu upravo počiva glavni problem slikovne semiologije: približiti se označavajućim celinama koje nemaju jezik, približiti se njima koje nemaju čak ni jednostavni nivo karakterizacije, tj. svoj tehnički metajezik.[270]

Semiološka naturalizacija diskursa istorije slikarstva ili nauke o slikarstvu je vodila od uspostavljanja strukturalnog 'rečnika' za opisivanje slike slikarstva i, zatim, ka uspostavljanju protokola analize značenja i smisla slikarskog dela, tj. onoga što ono prikazuje, izražava ili pokazuje u tekstualnom kontekstu. Bilo je bitno napraviti zaokret od tumačenja čulnog oblika kao *same vizuelnosti* ka *strukturalnom pikturalnom poretku* koji učestvuje u proizvođenju značenja i anticipiranju smisla u specifičnom istorijskom intervalu određenom tekstualnim produkcijama i intertekstualnim odnosima. Pod značenjem se razume semantička vrednost vizuelnog oblika koji referira vanslikarskim pojavama, odnosno, kodifikovanim ili tek intuitivno prizvanim simbolizacijama. Smislom se naziva svako metatumačenje (objašnjenje, interpretiranje) pojedinačnog značenja slike prema umetničkim, žanrovskim, stilskim, istorijskim, kulturalnim, društvenim, političkim, religioznim, svakodnevnim itd. značenjima, te razlozima za njihovo prizivanje, upotrebu, tumačenje ili skrivanje. Prilagođavanje jednog nelingvističkog sistema i prakse, kakvo je na primer slikarstvo, lingvističkim teorijskim modelima zahtevalo je dvostruki proces prilagođavanja – prilagođavanja slikarstva semiologiji i prilagođavanja lingvistike preko semiologije slikarstvu:

> Prelazak te lingvističke reference iz jedne discipline u drugu ne ide bez postepenog preobražavanja ne samo tih disciplina već i samog referencijalnog pojma.[271]

Ovo su složeni procesi teorijske ugradnje i razgradnje slikarskog dela koje se sprovodi posredstvom veštačkih modela koji kao da vode od čulne pojave ka značenju i smislu. Odnosno, vode ka povezivanjima značenja u lance koji obećavaju narativ (pripovest, pripovedanje) u delu ili iz dela u kontekstu preobražaja[272] istorije slikarstva kao humanističke nauke u smeru semiotičkog i semiološkog izučavanja. A tada je već

[270] Jean Louis Schefer, "Slikovna semiologija", iz Dragan Bulatović (1988), str. 52.

[271] Marcelin Pleynet, „Strukturalizam i semiologija", u „Slikarstvo i *strukturalizam*", iz *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985, str. 20.

[272] Louis Marin (2001), „The Dissolution of Man in the Human Sciences: The Linguistic Model and the Signifying Subject", str. 3-13.

reč o *uslovnom* tretiranju slike slikarstva kao pikturalnog teksta koji se odnosi sa drugim tekstovima kulture. Slika slikarstva je, zato, kao pikturalni figurativni tekst data prema sistemu mogućnosti za *čitanje*. Čitanje slike nije samo mogućnost dešifrovanja simboličkog poretka slike, već i način na koji se pikturalni tekst slike slikarstva dovodi u odnos razumevanja sa drugim pikturalnim tekstovima, ali i sa drugim i drugačijim tekstovima kulture i društva:

> Šta je to čitati? To je preći pogledom jednu grafičku skupinu i to je definirati jedan tekst...[273]

Jedan tekst, zato, postoji kao tekst tek u složenom čulnom te inteligibilnom odnosu sa tekstovima slične ili različite prirode. Značenje jedne slike ne proizlazi iz te same slike, već iz pikturalnih potencijalnosti slike u odnosu sa drugim slikama, te drugim tekstovima umetnosti, kulture, politike, religije, svakodnevice[274]. Semiologija slikarstva je, zato, definisana kao interpikturalna i intertekstualna deskriptivna teorijska praksa.

***

Tokom osamdesetih i devedesetih godina XX veka dolazi do bitnih kritičkih i dekonstruktivističkih problematizacija istorije umetnosti kao stabilne discipline humanističkih nauka. U pikturalnoj semiologiji[275] i kasnije *novoj istoriji umetnosti*[276] pokrenuta su pitanja revizije tradicionalne humanističke istorije umetnosti kritikom: humanističke centriranosti stvaralačkog ili receptivnog subjekta, metafizičkog istorijskog smisla razvoja istorije umetnosti, formalističke analize umetničkog dela i, time, centriranosti autonomnog umetničkog dela kao *izvora* umetnosti, kritike autonomije umetnosti i, time, kritike ikonografije kao nauke o autonomnim likovnim (slikarskim, skulptorskim) značenjima. Po istoričaru umetnosti Tomažu Brejcu:

> Revizionističkim pogledima na istoriju umjetnosti su zajedničke prije svega ove namjere: temeljna usmjerenost interpretacija je okrenuta epistemologiji umjetničkih govora, analizi uslova produkcije umjetničkih djela, modalitetima recepcije i određivanju umjetničkih intencija. Pri tome se interpreti ponovo laćaju problematike same ontologije umjetnosti, statusa slike, njene funkcije u artikulaciji civilizacijskih interesa. Revizionistički napori tako preokreću viđenje krize i radne naloge, vrijedne onih s kojima je istorija umjetnosti tako pobjedonosno stekla priznanje prije stotinu godina. Revizije usmjeravaju istorijskoumjetničke interpretacije ka temeljnoj namjeri: cilj struke je produkcija značenja, i u tome je i njen civilizacijski zadatak i legitimnost. Jer samo je potom umjetnost moguće i vrednovati.[277]

Koncept revizije istorije umetnosti se odnosio, pre svega, na protokolarne i proce-

---

[273] Louis Marin, "Elementi za slikovnu semiologiju", *Dometi* br. 7-9, Rijeka, 1981, str. 39.
[274] Louis Marin (2001), Jean-Louis Schefer (1969).
[275] Louis Marin (2001).
[276] Jonathan Harris (2001).
[277] Tomaž Brejc, „Revizije u savremenoj istoriji umetnosti“, *Moment* br. 23-24, Beograd, 1991, str. 95-96.

duralne pristupe istoriji[278] akademskog slikarstva XIX veka. Terminima 'nova istorija umetnosti' ili 'radikalna istorija umetnosti' ili 'kritička istorija umetnosti' označeni su preobražaji istorijskih humanističkih studija istorije umetnosti u teorijske studije istorije umetnosti povezane sa poststrukturalizmom, marksizmom, psihoanalizom, studijama roda i feminizmom, odnosno, studijama kulture u rasponu od studija vizuelne kulture do studija identiteta, političke moći, odnosa popularne i visoke kulture itd. *Nova istorija umetnosti* je nastala dekonstrukcijom humanističkih metajezika i, pre svega, naučno filozofskih platformi autonomije umetnosti: to je vodilo ka hibridizaciji istorije umetnosti, tj. ka posebnim i pojedinačnim kritičkim teorijama kako metodologije humanističke istorije umetnosti tako i samog objekta izučavanja koji nije postavljan kao *sam objekt umetnosti*, već kao deo složenih označiteljskih i diskurzivnih praksi istraživanih istorijskih perioda. Zapaža se da je načinjen okret od umetničkog dela ka *kontekstu* umetnosti.

Na primer, marksistički način mišljenja u kritici istorijskog modernizma je demonstrativno pokazan kod engleskih umetnika i istoričara umetnosti Majkla Boldvina, Mela Ramsdena i Čarlsa Harisona koji su, pozivajući se na materijalističku i kritičku istoriju umetnosti modernizma T.Dž. Klarka[279], pokušali da rekonstruišu *uzročnu materijalističku* teoriju unutar aktuelne istorije umetnosti:

> Zadatak ovog teksta je da pokaže da praksa, istorija i kritika umetnosti moraju da budu otvorene razgovoru, da moraju da imaju diskurzivni, pre nego liturgijski, aspekt u relaciji sa drugim aspektima, i da moraju da poštuju od uma nezavisni svet, da imaju istoriju a ne da egzistiraju kao anegdota ili kao funkcija istoricizma. Potrebno je pokazati i zašto je potrebno izreći ovakav stav, tj. pokazati normalni diskurs umetnosti kao dogmatičan, samo-verifikujući i ispražnjen od stvarnih sadržaja za objašnjenja koja treba da su data i definisana[280]

Istorija umetnosti se pokazuje kao objekt realističke materijalističke teorije o uslovima sticanja znanja o umetnosti i usmerena je na dezintegraciju[281] velikih neproblemskih metajezika humanističkih nauka. S druge strane, istoričarka umetnosti Grizelda Polok[282] je išla za tim da pokaže da *društveno orijentisana istorija umetnosti* zahvata samo izvesna znanja o društvenim moćima i da, kao takva, ispušta pitanja, na primer, o feminizmu ili rodnim identitetima. Ona je, zato, napravila iskorak ka feministički orijentisanoj istoriji umetnosti opredeljujući se za kritičko istorijski materijalizam:

> Kao feministkinja, osećam da sam se nezgodno našla usred ove rasprave. Slažem se sa Klarkom da se jedna – i to suštinska – paradigma društvene istorije umetnosti nalazi u marksističkoj kulturnoj teoriji i istorijskoj

[278] Kirk Varnedoe, "Revisionism Revisited", *Art Journal* vol. 40 (1-2), 1980, str. 348-352.
[279] T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and his Followers*, Thames and Hudson, London, 1985; i T.J. Clark (1988), "On the Social History of Art", str. 9-20.
[280] Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsdenm, „Art History, Art Criticism and Explanatian", iz Francis Frascina (ed), *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper and Row, London, 1985, str. 191.
[281] T.J. Clark, „On the Condition of Artistic Creation", u *Times Literary Supplement*, 24 May 1974, str. 562.
[282] Griselda Pollock (1988); Griselda Pollock (1996).

praksi. Pa ipak, koliko je društvo strukturirano odnosima nejednakosti po pitanju materijalne proizvodnje, ono je isto toliko strukturirano polnim podelama i nejednakostima. Priroda društava u kojima se umetnost proizvodi nije samo, na primer, feudalna ili kapitalistička, već je patrijarhalna i seksistička. Nijedna od ovih formi eksploatacije ne može se svesti na drugu. Kao što Džin Gardiner pokazuje, marksistička perspektiva koja je nevina u odnosu na feministički rad o polnim podelama ne može na odgovarajući način da analizira društvene procese: 'Nemoguće je razumeti klasnu poziciju žena a da se ne shvati kako polne podele dele njihovu klasnu svest. (...) Nijedan socijalista ne može sebi da dozvoli da ovo pitanje zanemari.'[283] Ali pogrešno je tražiti rešenje u jednostavnom proširenju marksizma tako što će on priznati seksualnu politiku kao dodatni element. Polna dominacija i eksploatacija nisu samo dodatak mnogo osnovnijem sukobu između klasa. Feminizam je pokazao nova područja i forme društvenog sukoba koji zahtevaju sopstvene moduse analize srodstva, društvene konstrukcije polne razlike, seksualnosti, reprodukcije, rada i, naravno, kulture. Kultura se može definisati kao skup društvenih praksi čiji je prevashodni cilj označavanje, tj. proizvodnja smisla ili stvaranje poredaka *smisla* za svet u kojem živimo. Kultura je nivo društva u kojem se proizvode one slike sveta i definicije realnosti koje se ideološki mogu mobilisati da bi se ozakonio postojeći poredak odnosa dominacije i podređenosti između klasa, rasa i polova. Istorija umetnosti uzima jedan aspekt ove kulturne proizvodnje, umetnost, kao predmet proučavanja; ali sama ta disciplina je suštinska komponenta kulturne hegemonije dominantne klase, rase i roda. Zato je važno osporiti definicije idealne realnosti našeg društva, koje se proizvode u interpretacijama kulture u istoriji umetnosti.[284]

Zato je pred nama projekt razvijanja praksi istorije umetnosti koje bi analizirale kulturnu proizvodnju u vizuelnim umetnostima i sa njom povezanim medijima tako što bi udovoljile zahtevima i marksizma i feminizma. Ovo zahteva međusobnu transformaciju postojeće marksističke i skorašnje feminističke istorije umetnosti. Prvenstveno bavljenje marksističkih istoričara umetnosti klasnim odnosima dovodi se u pitanje feminističkom tvrdnjom o društvenim odnosima polova organizovanim oko seksualnosti, srodstva, porodice i prisvajanja rodnog identiteta. Istovremeno, postojeća feministička istorija umetnosti se menja strogom istorijskom inicijativom i teorijskim razvojima marksista

[283] Jean Gardiner, »Women in the Labour Process and Class Structure«, iz Alan Hunt (ed), *Class and Class Structure*, Lawrence & Wishart, London, 1977, str. 163. Videti i L. Comer, »Women and Class; The question of women and class«, *Women's Studies International Quarterly* no.1, 1978, str. 165-73.

[284] U svojoj naširoko raspravljanoj seriji *Civilisation*, engleski istoričar umetnosti Kenet Klark (Keneth Clark) ponudio je bekstvo u imaginarnu istoriju lepih predmeta i kreativnih ljudi od 24 nedelja. Istorija umetnosti nudi ovo bekstvo koje obične studije istorije više ne mogu.

u ovom polju. Feministička istorija umetnosti u ovoj novoj formi neće biti samo dodatak, u smislu proizvodnje malo većeg broja knjiga o umetnicama. One se lako mogu inkorporirati i brzo zaboraviti kao što se to dogodilo s mnogim tomovima posvećenim umetnicama objavljenim u 19. veku.[285] Savez sa društvenom istorijom umetnosti je nužan ali uvek treba biti kritičan prema njegovim patrijarhalnim predrasudama koje se ne dovode u pitanje.
Zašto je feministkinjama politički važno da intervenišu u tako marginalnom području kao što je istorija umetnosti, koju nazivaju 'predstražom reakcionarne misli'? Priznaćemo da istorija umetnosti nije uticajna disciplina, ona je zatvorena na univerzitetima, umetničkim koledžima i zagušljivim podrumima muzeja i bavi se sitnicama svog 'civilizovanog' znanja da bi pravila selekciju i kultivisala. Ne treba, međutim, potcenjivati značaj ovih definicija umetnosti i umetnika za buržoasku ideologiju. Središnja figura diskursa istorije umetnosti je umetnik, predstavljen kao neizrecivi ideal koji dopunjava buržoaske mitove o univerzalnom, besklasnom Čoveku (sic).[286]

Konstituisanje feminističke istorije umetnosti je vodilo ka decentriranju kanona zapadne istorije umetnosti i estetike. Ukazano je na metodologije i ideologije postavljanja i zatvaranja svih bitnih pitanja o *humanističkom subjektu* oko uzorka *muškarca-stvaraoca*. Rezultat feminističke istorije umetnosti, nije bio samo traganje za ravnopravnim odnosom ili, čak, transparentnom merom, uloge muškarca i žene u istoriji umetnosti. Zahtev je bio decentralizovanje i kritičko problematizovanje *svake istorije umetnosti* kao teorijskog polja o ideološkim strukturacijama društvenog i istorijskog *realnog*.

Kada se govori o istoriji umetnosti na početku XXI veka, mora se ukazati na razdvajanje nekoliko disciplinarnih usmerenja koja vode ka:

1. utvrđivanju i razvoju akademske tradicionalne istorije umetnosti utemeljene oko pitanja o autonomiji i estetskoj izuzetnosti umetničkog dela,[287]
2. uspostavljanju hibridnih i divergentnih akademskih istorija umetnosti, odnosno, teorija umetnosti koje se odigravaju u sasvim različitim teorijskim disciplinama (studije vizuelne kulture, studije roda, studije identiteta, postkolonijalne studije, teorijska psihoanaliza, kritički materijalizam itd),[288]

---

[285] Prema Grizeldi Polok: E. Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte* (1958); Ellen Clayton, *English Female Artists* (1876); M. *Vachon, La Femme dans l'Art* (1893).

[286] Griselda Pollock (1993), »Vision, voice and power: feminist art histories and Marxism«, str. 18-49.

[287] Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, New York, 1972; Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, Clio, Beograd, 2004.

[288] Norman Bryson, *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, London, 1983; Norman Bryson (ed), *Calligram – Essays in New Art History From France*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988; Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds), *Visual Theory – Painting and Interpretation*, Polity Press, Oxford, 1991; Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds), *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998; Griselda Pollock (1999); Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005.

3. razvoj umetničke kritike (*art ctritics*) od kritičke prakse do akademske teorije kritike, i
4. konstituisanje studija kustoskih praksi kao kulturalnih politika u savremenom svetu.

Razdvajanjem ovih disciplinarnih platformi ili usmerenja, dolazi do gubljenja integrativnog pojma istorije *umetnosti* u ime posebnih *studijskih* ili *teorijskih praksi*. Dolazi do promene tradicionalnih istorijskih protokola i procedura tumačenja umetnosti koje su date modelima:

a) empirijskog istraživanja,
b) čulne identifikacije i opisa,
c) čulnog suđenja, i
d) verbalnog zastupanja znanja o vizuelnim umetnostima za opšta znanja o umetnosti, kulturi, društvu ili ljudskosti,

sa modelima, recimo, hibridizovane istorije umetnosti. Tomaž Brejc ukazuje da se savremena istorija umetnosti mora suočiti sa izazovima vizuelnih studija i, time, sa napuštanjem izučavanja samo idealiteta 'čistih' vizuelnih medija (slikarstvo, skulptura, grafika, arhitektura, fotografija) sa *mešanim* ili *hibridnim medijima* (film, televizija, *web* prezentacije, internet, u najširem smislu digitalni mediji, reklamna industrija, nove interdisciplinarne umetničke prakse). Zato, radni koncept savremene istorije umetnosti na prelazu XX u XXI vek može se odrediti zamislima *pokretnih koncepata humanistike* (*travelling concepts in humanities*) po Mike Bal[289]. Pokretnost koncepata humanistike u savremenim teorijama vodi ka interdisciplinarnosti i nužnom konceptualizovanju trenutnih interpretativnih platformi, pre nego traganju za univerzalnom metodom koja će obuhvatiti, te sintetizovati pojedinačna *kretanja* i hibridne objekte. Konceptualni pristupi su povezani sa *kulturalnom analizom* (*cultural analysis*) koja vodi proizvodnji značenja za trenutno zahvaćene objekte (*case studies*) izučavanja. Po Brejcu, *nomadski pristup* se ostvaruje sa procedurama[290]:

i) mapiranja (*mapping*) – izvođenja lokacije specifičnog umetničkog polja,
ii) uokvirenje (*framing*) – uokvirenje teme umetničkog polja među hibridnim konceptima i predstavama, tj. kulturalnim zastupnicima,
iii) postavljanja na scenu (*staging*) – izvođenje i oprisutnjenje umetničkog polja.

Jedan karakterističan primer *nove istorije umetnosti* je dugogodišnji projekt autora (Rozalind Kraus, Anet Mičelson, Daglas Krimp, Kreg Ovens, Džoan Kopdžejk, Iv-Alen Boa, Benjamin Buhloh, Hal Foster, Denis Holije, Silvia Koblovski idr.) okupljenih oko časopisa *October*[291]. Časopis *October* je nastao sredinom sedamdesetih godina XX veka u kontekstu američkih akademskih studija istorije i teorije umetnosti, pre

---

[289] Mieke Bal, *Traveling Concepts in the Humanities – A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronoto, 2002.
[290] Tomaž Brejc, „Umetnostna zgodovina ob koncu modernizma", iz Barbara Murovec (ed), *Slovenska umetnosna zgodovina – Tradicija, problemi, perspektive*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 2004, str. 114.
[291] Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (eds), *October – The First Decade, 1976-1986*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987; Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.

svega, recepcijom neomarksizma i francuskog strukturalizma i poststrukturalizma[292]. Autori okupljeni oko časopisa *October* su istraživanja postavili kao interdisciplinarne rasprave savremenosti i istorije modernizma u odnosu na područja: umetnosti, teorije, kritike i politike. Koncept 'umetnosti' je shvaćen široko povezivanjem konteksta vizuelnih umetnosti i vizuelne kulture od slikarstva i skulpture preko fotografije i filma do performansa, instalacija i novih medija. Teorija je pretpostavljena na četiri uporedne hibridne platforme: poststrukturalizam, psihoanaliza, kritička teorija i strukturalizam sa formalizmom. Na primer, kada su Krausova, Foster, Boa i Buhloh pisali istoriju umetnosti XX veka[293], i ako su se držali hronološkog poretka pojave umetničkih pravaca i umetničkih individualnih poetika, nisu ostvarili 'homogen' model istorije umetnosti. Oni su, naprotiv, ukazali da će umetnost XX veka interpretirati sa četiri različite platforme: kritičke teorije (Buhloh), formalizma sa strukturalizmom (Boa), psihoanalize (Foster) i poststrukturalizma (Kraus). Time je dobijena, metaforično govoreći, *kubistički izlomljena*, tj. sa više strana istovremeno vidljiva 'hibridna slika' umetnosti XX veka Teorija nije shvaćena kao sama *teorija umetnosti* ili *teorija kulture*, već kao otvoreno polje suočavanja i problematizacija diskursa modernizma, konceptualnih umetničkih praksi, popularne kulture, filmskog prikazivanja, tela, roda itd... Na primer, o teoretizaciji tela je postavljen sledeći zadatak:

> Počeli smo da analiziramo telo kako je konstruisano u različitim diskursima – erotsko telo, istorijsko telo, žrtveno telo, telo kao ekran, telo kao pretnja: telo koje više nije pojedinačnost. Pokazali smo kako određujemo konstrukcije tela o kome se govori i tela koje govori, uzeli smo u obzir, takođe, heterogene konfiguracije tela kao otpora diskursu ili kao izbegavanje diskursa. Dozvolili smo sebi kategoriju tela koja označava tačku na kojoj teorija ostaje nezadovoljna sopstvenim konstrukcijama i gde pokušava da vidi izvan sebe. To je tačka nakon koje teorija mora da nastavi, to je mesto gde postaje jasno da teorija nije završila svoj govor.[294]

Kritika je u njihovom radu shvaćena dvostruko: (i) kao teorija koja se bavi savremenošću, tj. savremenom umetnošću i društvom, te (ii) kao metod ili procedura problemski orijentisane analize i rasprave bilo kog teorijskog zadatka. Politika je postavljena u polje *kritičke diskusije* aktuelnih konteksta i istorijskih kontekstualnih funkcija moderne umetnosti. Politika je, u načelu, postavljena kao spoljašnji referentni odnos konstituisanja savremenosti, kao utopijska projekcija novog sveta i, svakako, kao kritični i kritički uslov analize svake teorijske i umetničke prakse. Politika je, pri tome, uzeta u obzir na način marksističkog, tačnije, neomarksističkog kritičkog čitanja društvenih kontroverzi:

> Istorijska i politička analiza zahteva angažovan pristup psihoanalizi, postajući time sve urgentnije okrenuta definisanju psihičkih procesa,

[292] Rosalind Kraus, "Poststructuralism and the Paraliterary", iz *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1985, str. 291-295.
[293] Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh (2005).
[294] "Introduction", iz Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (1987), str. xi.

> materijala, na kome društvene sile rade, zbog kojih društveni diskursi imaju retoričko dejstvo, pri čemu, nije jednostavno moguće reći da oni privlače nas kao subjekte, već pre, kao što to psihoanalitička i lingvistička teorija uči, da oni deluju na nas.[295]

Jedan primer, takvog načina mišljenja može biti kritička analiza 'optičkog nesvesnog' u modernizmu[296]. Rozalind Kraus je izvela zamisao *optičkog nesvesnog* analogno Džejmsonovom pojmu *političkog nesvesnog*[297]. *Optičko nesvesno* je naziv za sličnost između strukturiranja optičkog/vizuelnog i strukturiranja nesvesnog. Ona polazi od teza Žaka Lakana iz teorijske psihoanalize i teza Fredrika Džejmsona iz neomarksističke teorije kulture i društva. Po Lakanu, *nesvesno je strukturirano kao jezik* i postoji pre nego što je subjekt prešao njegov prag.[298] Po Džejmsonu, 'političko nesvesno'je određeno dinamikom čina interpretacije kojim se uzima za polaznu pretpostavku da čitalac, slušalac ili gledalac nikada nema tekst neposredno pred sobom u svoj njegovoj svežini, kao stvar po sebi. Tekstovi gotovo uvek izlaze pred čitaoca, gledaoca ili slušaoca kao nešto već pročitano, kao *tragovi tragova*. Oni se primaju posredstvom nataloženih slojeva ranijih interpretacija i posredstvom nataloženih čitalačkih navika i kategorije koje su razvijene iz tih nasleđenih interpretativnih tradicija. Rozalind Kraus je sprovela kritiku visokomodernističkog i formalističkog grinbergovskog (Klement Grinberg) i fridovskog (Majkl Frid) pristupa koji je u vizuelnim oblicima, pre svega, slikarstva otkrivao iskustveno-čulne univerzalne i bezinteresne estetske kvalitete.[299] Modernizam je za Grinberga i Frida *iskustveno polje* u kome se tvrdi da umetnost može da stoji *sama*, autonomna, te da bude *samo-verifikujuća*. Krausova, međutim, pokazuje da je *modernizma* strukturiran i organizovan kao *kao ideološko konfliktno polje* u kome je istovremeno moguće samoidentifikovanje pripadnika visokog modernizma i kritički napadi na takve identifikacije unutar radikalnih umetničkih tendencija. Na primer, konfrontacije između kubista (modernista slikara u domenu kritičnog estetskog koje postaje novo estetsko /lepo/) i dadaista (ekscesnih autora antiestetskog i antiumetničkog u okvirima modernizma). U uobičajenom smislu reči, dominantna modernistička vizuelnost ne može ništa drugo do da ispolji razum, racionalizaciju, kôdifikaciju, apstraktnost, ozakonjenost. Nasuprot tome, *optičko nesvesno* je dimenzija neprozirnosti, ponavljanja i vremena. Ono će na jasnoj i prozirnoj modernističkoj racionalistički orijentisanoj logici postaviti pitanja o detaljima, ono će raskopčati celovitost i homogenost modernizma i refigurisati ga na druge načine. Krausova pokazuje da su modernističke koncepcije i idealizacije *čisto optičkog* podložne dejstvu

---

295 "Introduction", iz Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (1987), str. xi.

296 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993, str. 22, 24, 27, 53, 142, 206, 217, 225, 320.

297 Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno – Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Rad, Beograd, 1984, str. 7.

298 Žak Lakan, "Smisao pisma", u "Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo", iz *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 151.

299 Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", *3+4* br. a, Beograd, 1978, str. 32-35; ili Michael Fried "from *Three American Painters*" (1965.) ili "from 'Shape as Form: Frank Stella' New Paintings'" (1966), iz Charles Harrison, Paul Wood (2003), str. 787-793, 793-795.

fikcionalizacije i značenjskog posredovanja, jer telesno uvek ulazi u vizuelno. Veza telesnog i vizuelnog u interpretaciji otkriva značenja koja se mogu interpretirati kao učinci strukturacije nesvesnog. Odnosi vidljivog i nevidljivog, vidljivog, ali neviđenog, i nevidljivog koje se oblikuje u vizuelnom, postavljaju 'vidljivo' kao uzorak u kojem se može prepoznati *nesvesno*, tj. *optičko nesvesno*. Time se ukazuje na složenost *nesvesnog* kao interpretacije koja se suprotstavlja dominantnoj ideologiji modernizma. Idealizovano i formalno *celo* modernizma u istorijskom i teorijskom smislu pokazuje neravnine, naprsline, protivurečnosti i iskliznuća koja nisu samo stvar umetnosti, već složenih *mehanizama* izvođenja i postavljanja subjekta između indeksiranja individuuma i kolektiva, tj. *jastva i identiteta.*

Teorija kritike

Kritika je nastala[300] uspostavljanjem moderne kulture krajem XVIII veka kada su, kao posebne autonomne discipline, nastale estetika, istorija umetnosti i teorija umetnosti, odnosno, kada je uspostavljen savremeni pojam umetnosti kao autonomne i bezinteresne društvene prakse. Potreba za kritikom se pojavila u onom trenutku kada je umetnička proizvodnja odvojena od opšte razumljivog značenja, smisla i funkcije koje je umetnost imala u hrišćanskom feudalnom svetu. U hrišćanskom feudalnom svetu *umetnost* je bila, pre svega, prateća praksa proizvodnje ili tehničkog umeća (zanata) povezana za velike i sve prisutne predstave ili instrumentalna zastupanja religioznih verovanja i političke moći. Srednjevekovna umetnost[301] nije bila zastupana kao *sama* ili *autonomna umetnost*, već kao umeće (*techne*) koja zastupa religiju i političku moć u svakodnevici oblikovanja života. U trenutku kada su nastale autonomne institucije, na primer, koncerta ili izložbe (*saloni*) na početku građanskog društva od kasnog XVII ka XIX veku, nastala je i potreba za identifikovanjem, tumačenjem i vrednovanjem pojedinačnog umetničkog dela za *laika*, tj. za široku publiku, koja nije imala dostupan i prepoznatljiv javni koncept identifikovanja i vrednovanja umetničkog dela kao umetničkog dela i umetnosti. Autonomija umetnosti modernog doba u odnosu na samorazumljivost svakodnevnog življenja unutar srednjevekovnog društva bila je podsticaj za nastanak kritike kao posrednika između sveta umetnosti i sveta svakodnevnog življenja. Kritika je, zato, bila određena kao posredna i hibridna praksa društvenog *prisvajanja* umetničkog dela, a odigravala se između umetnosti i kulture. Kritika je posrednička praksa, pošto je njena prvobitna funkcija bila zastupanje umetnosti za društvo, tačnije, za publiku unutar društva. Kritika je, zatim, hibridna praksa pošto istovremeno jeste praksa sveta umetnosti, ali i onih svetova (kultura) za koje treba zastupati umetnost i omogućiti njeno prisvajanje/usvajanje, te posedovanje.

[300] Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963; i Victor Burgin (1987), "The End of Art Theory", str. 140-204.
[301] Veronica Sekules, *Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford, 2001; Robin Cormack, *Byzantine Art*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

Nastanak kritike je bio uslovljen institucionalizacijom društvenih posrednika između prakse proizvodnje i prakse razmene umetničkih dela i umetnosti u kulturi. Umetničkom kritikom[302] se iz humanističke nauke izvodi interventna teorija ili tek društvena diskurzivnost koja se ukazuje kao odziv na umetničko delo (tradicionalni pristup) i konstitucija aktuelnog konteksta umetnosti kao autonomne ili kulturalne prakse (savremeni pristup).

Tradicionalni pristup kritici je precizno inovirao i teorijski razradio teoretičar kulture Braco Rotar:

> Odnos između kritike i umetnosti možemo da koncipiramo kao odnos između produkcije i potrošačevog odziva na tu produkciju, odnosno, na njene produkte, preko kojih se produkcija determiniše kao smisaona (značenjska) produkcija. Ovde, naravno, govorimo o produkciji i produktima kao formulaciji poruka i o porukama, znači govorimo o empirijskom nivou, gde se formulacija manifestuje kao produkcija, a poruka kao produkt. Reč je o odnosu potrošnja-prevaziđena vrednost, o kojoj govori Šefer[303]; ova potrošnja je specifična potrošnja (vladajuće klase) i odnos kritika-umetnost može da je simboliše. Tako možemo umetnost (umetnička dela) da uključimo u komunikacioni model s *feed backom*. Ova koncepcija, postuliše kritiku kao *feed back*, uključuje obiman korpus problematike koji muči moderne umetnike tako i kritičare. Rezultat su brojna nastojanja za popularizacijom umetnosti koja sežu natrag u francusko rođenje devetnaestog veka; i pogađaju kako 'prirodu' (razumljivost, znači retoriku) tako i vrednovanje i 'prirodu' kritike. 'Uopšte uzevši umetničko tržište svih vrsta jedna je institucija za opštenje umetnika s narodom, za kontakt laika sa umetničkim delom. Pošto umetnik mora da živi, tržište je *regulativno* ustrojstvo koje povezuje život i umetnost', veli o tome France Mesesnel[304]).[305]

Kritika je društvena praksa koja deluje između institucija proizvodnje i institucija razmene u modernim društvima uzimajući u obzir interese, vrednosti, ali i identifikacione uzorke *oba sveta*, tj. umetnosti i kulture. Ona nije jednostavni odziv na 'nepoznato', 'drugo' ili 'umetnost'. Reč je o odzivu kojim se interveniše u konstituisanju *atmosfere* ili *diskursa* na osnovu koga će biti moguća ekonomska i, svakako, čulna razmena, te time i recepcija, tj. usvajanje umetnosti. Umetnost se ukazuje kao nerazlučivi spoj statusa sa estetskom i ekonomskom vrednošću umetnosti. S druge strane, kritika je i *feed back* (povratni uticaj) društva i kulture preko kritičara na autonomni svet umetnosti i, time, na umetnika. Kritičar posredstvom kritike iskazuje ne samo 'istinu' ili 'vrednost' umetnosti za kulturu i društvo, već i utiče na svet umetnosti u ime javnog mnjenja. Moderna kritika se, od Didroa pa do Argana i Grinberga, zasnivala na samorazumlji-

---

[302] Braco Rotar, "Efekt 'umetnost' – uzajamna artikulacija diskursa (o) 'umetnosti'", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974, str. 399-437; Harold Bloom, *Antitetička kritika. Teorija pesništva*, Slovo Ljubve, Beograd, 1980.
[303] Jean-Louis Schefer, "Zapisi o reprezentativnih sistemih", *Problemi* št. 98-99, Ljubljana, 1971, str. 96-123.
[304] France Mesesnel, „Naše razmerje do umetnosti", iz *Umetnost in kritika*, DZS, 1953, str. 212.
[305] Braco Rotar (1974), str. 400-401.

vosti spoja ili preklapanja *statusa* i *vrednosti* umetnosti.

Jedna modernistička anegdota sa kraja XIX ili početka XX veka nudi pokaznu šemu očekivanog odnosa umetnika, kritičara i publike. Umetnik stvara izuzetna, čulna, prepoznatljiva i autentična dela mada nije u stanju da ih razume i verbalno predoči. Moguće je prizvati u sećanje stare francuske poslovice: "kada ulaziš u slikarstvo iseci jezik"[306] ili "glup kao slikar"[307]. Kritičar je, zatim, najčešće neuspeli umetnik, ali koji je u stanju da doživi, razume i verbalno zastupa ono što je umetnik stvorio na 'pravi' ili 'ispravni' način. Kritičar se pojavljuje tek naknadno kada je delo završeno, on je pasivni recipijent čija naknadna reakcija omogućava usvajanje i zastupanje dela u društvu. Publika je, najčešće, nerazlučiva 'masa' koja ne poznaje umetnost i umetnost je, verovatno, i ne zanima previše. Ona tek preko kritičarevog diskursa otkriva umetničko delo, umetnost i umetnikovo stvaralaštvo. Ova šema govori o modernističkoj opsesivnoj usredsređenosti na autonomije i razdvojenosti 'svetova' u kulturi, te na napor, tj. *otpore*, da se ti svetovi dovedu u komunikacijski, pa zatim i interesni odnos koji će voditi ka razmeni i, time, ka 'posedovanju' komada ili 'doživljaju', odnosno, 'sećanju' na umetnost. Posedovanje, doživljaj i sećanje su postali bitne odrednice onoga ka čemu vodi kulturalni interes kritike, a to je informisanje, obrazovanje, artikulacija i, na neki način, manipulacija publike u njenoj odluci da pristupi umetničkom delu. U estetici se najčešće ne razmatra pojam, uloga i pojavnost publike. Estetika je upućena doživljaju *individualnog recipijenta* ili, karakterističnije, doživljaju idealnog – sveljudskog – filozofski pretpostavljenog recipijenta koji specijalizovanim i negovanim čulom opaža, identifikuje, doživljava i prosuđuje umetničko delo. Kritika, naprotiv, upućena je publici[308], a to znači neodređenom institucionalnom odnosu dela i masovnog recipijenta koji je istovremeno 'individuum' i deo složenog heterogenog mnoštva pripadnika više različitih identifikacionih grupa. Kritika u XVIII i XIX veku, koja je nastajala u buržoaskom klasnom društvu, bila je, pre svega, upućena homogenoj publici više klase i, zatim, višim slojevima srednje klase. Kritika u XX veku je transformisana u odnosu na masovnu publiku potrošačkog društva, pri čemu je publika uspostavljena kao heterogeno polje individualnosti ili intersubjektivnih odnosa različitih identifikacionih grupa u potrošačkom svetu horizontalne strukturacije identiteta. Paradoks modernističke kritike je u tome što se njom ostvaruje obraćanje u ime *visoke umetnosti* ili *visokih estetičkih kriterijuma* popularnoj i masovnoj publici. U takvom modelu, postoji jedna 'mala', ali privilegovana pod-grupa, a to je *profesionalna publika* koju čine umetnici, kritičari, kustosi, kolekcionari, studenti umetnosti i *umetnički univerzitetski establišmenti*. Kritika, zato, nije samo *idealni estetski/estetički odziv* koji zastupa utisak

---

306 Marina Gržinić, "The Relation Between the Postwar Formalism and the French Abstract Painting in the '70s", iz Aleš Erjavec (ed), *Formalizem – Formalism – Das Formalismus* I, II, Slovensko društvo za Estetiko, Ljubljana, 1992, str. 25.

307 Marcel Duchamp, „Velike nevolje sa umetnošću u ovoj zemlji", iz Zoran Gavrić (ed), *Marcel Duchamp – Izbor tekstova,* Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 36.

308 David Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford, 1998; Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001; John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture – An Introduction*, Peking University Press, Beijing, 2004; Will Broker, *The Audience Studies Reader*, Routledge, London, 2002.

koji je ostavilo umetničko delo, već je bitna intervencija kojom se menja sam svet umetnosti i kultura u stvaranju pogodne ili nepogodne klime za pojavu, razmenu i recepciju, odnosno, potrošnju autonomne *umetnosti*. Ali, ta *izuzetna profesionalna publika* je istovremeno i aktivni učesnik sveta umetnosti čiji je pripadnik, najčešće, kritičar. Zato, šema o umetniku koji stvara umetničko delo, kritičaru koji naknadno tumači stvoreno delo i publici kojoj treba privući pažnju mora biti korigovana ukazivanjem da su kritika i umetnost društveno *interesno* povezane delatnosti. Kritičar nije *objektivni* sudija. Kritičar je 'saučesnik' i 'učesnik' procedura pripreme[309] sveta za pojavu umetnosti i postavljanje umetničkog dela u diskurzivnosti sveta umetnosti i kulture.

Kritika nastaje paradoksalnim poništavanjem distancirane perspektive istorije umetnosti u ime direktnosti i *dejstva* aktuelne umetnosti, te potrebe da se aktuelna umetnost identifikuje, imenuje, klasifikuje, tumači, interpretira ili promoviše u savremenom svetu. Dok se u istoriji umetnosti gradi 'sećanje' na umetnost (umetničko delo, umetnika, svet umetnosti), u kritici se promoviše i zastupa *ono* što nastaje *tu* i *tada* u odnosu na aktuelnu svakodnevicu. Kritika je, zato, teorijska i praktična disciplina kojom inicira, prepoznaje, artikuliše, prati, posreduje i teorijski interpretira aktualnu umetničku produkciju i život sveta umetnosti. Kritika je u odnosu na *umetničku praksu* drugostepena disciplina, budući da se artikuliše, govori i piše o umetnosti, ali u odnosu na druge teorijske discipline o umetnosti (istoriju umetnosti, sociologiju umetnosti, semiologiju umetnosti, estetiku, muzikologiju, filmologiju, teatrologiju, teoriju umetnosti) ona je prvostepena praksa, jer saradnjom sa umetnicima, galeristima, kustosima, izdavačima, publikom i kolekcionarima konstituiše aktualni *svet umetnosti* i njegovo mesto u kulturi, time i u društvu. Braco Rotar je društvenu dimenziju kritike precizno identifikovao kao *diskurzivnu praksu*:

> Ovaj ekskluzivni model komunikacije s *feed backom* nije ništa drugo nego forma društvene prezencije i prezencionalne funkcije diskursa, predstava onoga što Fuko naziva diskurzivna praksa, u sistemu slika/vrednosti istorijske društveno ekonomske formacije. Ali istovremeno ovaj model figurira i sam kao kriterijum i kao poruka, znači kao merilo i doktrina. Dakle: s obzirom na empiristički postulat komunikacijskog modela možemo da kažemo da se kritika isto tako kao *feed back* odnosi na umetnička dela i preko njih na umetnost, to znači da se na umetnička dela odnosi kao rekonstrukcija i potvrda ograde umetnosti.[310]

Kritika kao diskurzivna praksa jeste bitan posrednički instrument kojim se *vidljiva moć* strukturira u pokaznom polju društva. Kritika strukturira moć modernog društva tamo gde su uočljive jasne granice i nužne razlike između institucionalnih postavki autonomije umetnosti i javnog funkcionalnog interesovanja i interesa publike u kulturi i društvu. Kritika je istovremeno *hijatus* (otklona) i *himen* (barijera, *ono što nije ni ovde ni tamo*) između modernog razumevanja i postavljanja autonomije umetnosti u društvu.[311]

---

[309] Arthur Danto, "The Artworld", iz Joseph Margolis (1987), str. 164.
[310] Braco Rotar (1974), str. 403.
[311] Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, 1981, str. 209-218.

Diskursi kritike, tj. kritičke proceduralnosti ili kritički žanrovi su u *taktičkom smislu* različiti: od impresionističke kritike do postkritike postoji niz sasvim mogućih i definisanih kritičkih modela. Ali, evo nekoliko primera i tipičnih šema/klišea kritičkog zastupanja umetničkog dela u svetu umetnosti i kulturi. Modernistička kritika je uobičajeno mišljena kao izvadak iz kantovske estetike[312] i, time, postavljena kao verbalno prezentovanje čulnog doživljaja i estetskog, odnosno, bezinteresnog, suđenja o čulnim efektima umetničkog dela. Pozitivistička kritika[313] je kritika zasnovana na predočavanju *pozitivnog znanja* o umetničkom delu, umetniku i svetu umetnosti, o biografskim, istoriografskim i drugim činjenicama koje se tiču umetnosti. Impresionističkom kritikom[314] se imenuje kritički diskurs koji zastupa i tumači kritičarev čulni utisak o umetničkom delu. Utisak koji delo ostavlja na kritičara je 'tema' identifikacije, opisa i tumačenja. Kritičar pokušava da predoči ono što je video, pročitao ili čuo kada je posmatrao ili slušao umetničko delo. Ekspresionistička[315] kritika je zasnovana na verbalnom identifikovanju, usvajanju, opisivanju i tumačenju emocija koje je delo kod kritičara pokrenulo, pobudilo, provociralo. Formalistička[316] kritika je praksa tumačenja autonomnog i, time, *samog umetničkog* dela na osnovu analize formalnih ili, uže, morfoloških oblikovnih principa, procedura, materijalnih rezultata ili čulnih efekata. Formalistička kritika teži uočavanju bliskog (pomnog, pažljivog), *imanentnog* ili *unutar umetničkog* određujućeg svojstva ili odnosa elemenata umetničkog dela kao nosioca zamisli i pojavnosti umetnosti. Formalistička kritika se može tumačiti i kao kritička praksa *bliskog čitanja*, a to znači pristupanja sa pažnjom samom umetničkom delu. Egzistencijalistička[317] kritika je okrenuta ka interpretacijama odnosa *umetničkog* i *ljudskog* postojanja kao *izvora* dela i ka delu kao tragu ljudskog postojanja. Egzistencijalističkom kritikom se teži pokazati u umetničkom delu trag ljudskog postojanja. Teži se prepoznanju onog što je u oblikovnom smislu *sve-ljudsko*. Ide se ka interpretacijama pitanja o *bolu rođenja* i *drami postojanja, brizi za sam život*. Kritički pristupi označeni sintagmama 'protiv interpretacije'[318] i 'akritička kritika'[319] ukazuju na odbacivanje formalističkih opisa i egzistencijalističkih tumačenja umetničkog dela u ime hladne, dosledne i precizne dokumentacije kojom se umetnička praksa beleži, klasifikuje i arhivira bez dodat-

---

[312] Imanuel Kant (1991); Clement Greenberg, *Homemade Aesthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

[313] Milivoj Solar, "Pozitivizam i kritika pozitivizma", iz *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1980, str. 209-212.

[314] Branko Lazarević, *Prolegomena za jednu teoriju estetike* (prva sveska), Beograd, IK Gece Kona, 1925; Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, Beograd, Kosmos, 1934.

[315] Marcel Bačić (ed), *Duh Apstrakcije: Wilhelm Worringer Apstrakcija i uživljavanje / Vasilij Kandinski O duhovnom u umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.

[316] Aleš Erjavec (ed), *Formalizem – Formalism – Das Formalismus* I, II, Slovensko društvo za Estetiko, Ljubljana, 1992; G.H. Hartman, *Beyond Formalism – Literary Essays 1958-1970*, Yale University Press, New Haven, 1970; Ješa Denegri (1997).

[317] Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1964; Braco Rotar, "Opravičilo umetnosti oziroma vprašanje po smislu", *Dialogi* št. 5-6 i št. 7, Maribor, 1967, str. 277-84 i str. 336-40.

[318] Susan Sontag, *Against Interpretation*, Dell, New York, 1979; Suzan Zontag, „Protiv tumačenja", *ProFemina* br. 9-10, Beograd, 1997, str. 121-126.

[319] Germano Celant, "Za akritičku kritiku", *Novine galerije Studentskog centra* br. 24, Zagreb, 1971, str. n.n; i Ješa Denegri, "Germano Celant i problem akritičke kritike", *Izraz* br. 4-5, Sarajevo, 1972, str. 380-385.

nih verbalnih prisvajanja i upisivanja. Cilj akritičke kritike je odbacivanje interpretacije i tumačenja u ime doslednog zastupanja i prezentovanja verodostojnih tragova konkretnih istorijskih umetničkih praksi. *Kritika kritike*[320] je metakritička teorija o istorijskim kritičkim praksama. *Kritika kritike* započinje kao *autokritika* da bi se razvila do semiotičke i analitičke metakritike o kritičkim praksama. Pri tome, objekt istraživanja 'kritike kritike' je sama *disciplina kritike* ili, preciznije, ono što određeno teorijsko delo čini kritičkim delom. Pojam 'postkritika' se upotrebljava u više različitih značenja, od kojih, ono uobičajeno jeste da je postkritika eklektična poližanrovska kritička praksa koja preuzima verbalne oblike umetničkih diskursa da bi problematizovala *fetišizam* metajezika.[321] Druga upotreba pojma 'postkritika' ukazuje na primene filozofije dekonstrukcije na kritičke protokole i procedure, čime se *ontologija prisutnosti* umetničkog dela dekonstruiše ili odlaže do koncepta intertekstualnosti[322]. Postkritika jeste interventna procedura kojom se uspostavljaju pokazni relativni odnosi između statusa i vrednosti umetničkog dela i umetnosti, odnosno, uspostavljaju se pokazni relativni odnosi između kanona umetnosti i marginalnih, sekundarnih, odnosno, isključenih praksi. *Kritika na delu*[323] je interventna i, time, *performativna* kritička praksa. Od kritičara se ne očekuje verbalno zastupanje umetničkog dela, umetničke pojave ili postavljenog teorijskog problema, već *izvođenje* događaja ili spektakla kojim taj problem, pojava ili delo postaju vidljivi na sceni umetnosti, kulture i društva. Kritika umetnosti kao kritika kulture[324] je kritička praksa koja je naturalizovana studijama kulture. Time se problem umetničkog dela ne prikazuje kao problem u estetičkom polju ili polju autonomija umetnosti, već kao problem *vanumetničkih* kulturalnih ili društvenih praksi i njihovih predstava. *Kritika u kontekstu kritike kulture* započinje sa problematizovanjem kontekstualnosti dela ili prakse, čime se pažnja pomera sa 'samog dela' na uslove i okolnosti u kojima se praksa umetnosti kao kulturalna i društvena praksa izvodi. Reč je o mnogobrojnim kritičkim praksama koje se oslanjaju na postkolonijalne studije[325], na studije postsocijalizma[326], na studije poznog kapitalizma[327], na feminističke studije[328], na *queer* studije[329] itd. Svi ovi izloženi i predočeni klišei kritičkih praksi nisu sažeta teorija kritike, već instrumentalni uzorci koji protokolarno i proceduralno pokazuju vrstu kritičkog diskursa kao društvene prakse.

---

320 Filiberto Menna, "Kritika kritike", *Dometi* br. 7-8-9, Rijeka, 1981, str. 51-80; Filiberto Menna, "Kritika kritike", *Dometi* br. 9-10, Rijeka, 1984, str. 140-204.

321 Achile Bonito Oliva, "Postkritika", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985, str. 254-260.

322 Gregory Ulmer, "Predmet post-kritike", iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985, str. 91-118.

323 Ješa Denegri, "Achile Bonito Oliva i strategija *kritike na delu*", *Košava* br. 9, Vršac, 1993, str. 44-46.

324 Marcia Tucker, Karen Fiss, Russell Ferguson, William Olander (eds), *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1990.

325 *Documenta 11_Platform 5: Exhibition - Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.

326 Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition; Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

327 Fredric Jameson (1992).

328 Branka Anđelković (2002); Ljiljana Kolešnik (1999).

329 Philip Brett, Elizabeth Wood i Gary C. Thomas (eds), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Routledge, London, 1994; Gavin Butt, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, Duke University Press, Durham, 2005.

TEORIJA: *IZVOĐENJE*

(Teorija, teorija umetnosti, teorija umetnika, hibridne teorije, filozofija i estetika kulture, kulturalna analiza, studije kulture i medija)



Art&Language, *Portret V.I. Lenjina iz jula 1917. maskiranog sa kačketom i radničkom odećom u stilu Džeksona Poloka II*, 1980.

Teorija i teorije

Termin *teorija* vodi poreklo od grčkih reči *theoros* (posmatrač) i *horan* (gledati). Teorijom se naziva čin posmatranja kojim se sve ono što je u 'pogledu' može dovesti do apstraktnog predočavanja. U izvedenom smislu, teorija je *uopšteno iskustvo*, nešto što je suprotno *praksi* (činjenju, delanju, eksperimentu, stvaranju, izvođenju, proizvođenju). Imanuel Kant je pisao da ono što u teoriji može da bude tačno, ne vredi i za praksu[1]. A, filozof hermeneutike Hans Georg Gadamer ukazuje:

> Tako nas već sama reč 'teorija' uči nešto o stvari, o pojmu: blizini teorije pukoj igri, pukom posmatranju i čuđenju, daleko od svake upotrebe, koristi i ozbiljnog posla.[2]

i, zatim, predlaže hermeneutičku zamisao *teorije* na nešto drugačiji način:

> Tako smo ovde dotakli koren onoga što bismo smeli da nazovemo teorijom: gledanje onoga što jeste. To ne podrazumeva trivijalnost utvrdivosti činjenički prisutnog. I u naukama se 'činjenica' ne definiše kao puko prisutno, koje se utvrđuje merenjem, vaganjem, brojanjem. 'Činjenica' je pre hermeneutički pojam, što znači da se uvek odnosi na neki sklop slutnje ili očekivanja, na sklop istraživačkog razumevanja komplikovane vrste.[3]

Zato, teorija (*theoria*) nije toliko pojedinačni trenutni akt koliko držanje položaja u kome se nalazi akter teorije, tj. onaj koji postavlja znanje kao *samo znanje*. Ali, teorija se razumeva i kao sistemsko izlaganje neke nauke ili sistemsko izlaganje zasnovano na polaznim pretpostavkama. Na primer, teorija se vidi kao sistem naučno zasnovanih iskaza radi objašnjavanja određenih činjenica ili pojava i u njima zakonitosti; odnosno, teorija je učenje o opštim pojmovima, zakonima, principima jedne određene oblasti nauke, umetnosti, tehnike ili bilo koje druge društvene prakse. Uopšteno govoreći, teorija se može odrediti i razraditi kao:

- nešto suprotno empiriji i praksi – teorijsko kao poseban svet apstraktnog predočavanja,
- nešto što je posledica prakse ili empirije – teorijsko koje nastaje iz epistemološke razrade prakse i empirije, odnosno, nešto što je nadgradnja, ili
- nešto što prethodi praksi ili empiriji – teorijsko ostvaruje pojmovni (konceptualni, tekstualni, u posebnom smislu *intuitivni*) horizont očekivanja ili predviđanja buduće prakse i empirije, ili
- nešto što sinhrono sa praksom učestvuje u konstituisanju činjenica, razumevanja, znanja itd.

---

[1] Hans Georg Gadamer, "Pohvala teoriji", iz *Pohvala Teoriji – filozofski eseji*, Oktoih, Podgorica, 1996, str. 6.
[2] Hans Georg Gadamer (1996), "Pohvala teoriji", str. 6.
[3] Hans Georg Gadamer (1996), "Pohvala teoriji", str. 20.

Na primer, zamisao *nadgradnje* ima različite upotrebe. Teorija je nadgradnja empirije i prakse, te njihova predstava (predočavanje i zastupanje) u lingvističkom ili *veštačkom jeziku*. Teorijska nadgradnja empirije i prakse je data konceptualnom, logičkom, smisaonom, značenjskom i vrednosnom razradom. Po Jirgenu Habermasu teorijom se, u okvirima društvenih nauka, razumeju uslovi pod kojima je objektivno postala moguća samorefleksija istorije. Teorija izlaže: (i) refleksiju svog nastanka (generativni karakter teorije) i (ii) anticipacije svoje primene. Zato:

> Teorija, znači, obuhvata dvostruku vezu između teorije i prakse: s jedne strane, istražuje istorijski konstitucioni odnos stanja interesa, kome teorija i dalje pripada takoreći kroz činove saznanja; s druge strane, istorijski akcioni odnos na koji teorija može da utiče delatno-orijentaciono. U prvom slučaju reč je o socijalnoj praksi koja, kao društvena sinteza, omogućuje saznanje; u drugom slučaju reč je o političkoj praksi koja svesno cilja na to da preokrene postojeći sistem intuicija.[4]

Ovako pretpostavljen odnos teorije i prakse, u nešto proširenom smislu od onoga koji daje Habermas, ukazuje na njihove složene međuodnose. Prvo, empirijski odnos teorije i prakse uključuje pitanja o odnosu nauke (institucije predočavanja znanja), politike (uslova posredovanja, razmene, kontrole i vladanja znanjem) i javnog mnjenja (odnosa masovne kulture i posebnih institucija, odnosa, margine i centra kulture, egzoteričnih i ezoteričnih vrednosti društva). Drugo, epistemološki ili saznajni odnos znanja i interesa, odnosno, reč je o pitanjima o uslovima pod kojima određeno znanje pripada ili o uslovima pod kojima određeno znanje zastupa ili biva zastupano od subjekata ili društvenih institucija u istorijskom trenutku i geografskom prostoru. Treće, pitanja o proceduralnim aspektima teorije koja preuzima sasvim različite instrumentalne uloge u datoj kulturi, na primer: ulogu traganja za istinom, ulogu konstituenta te kulture, ulogu apologije vrednosti kulture, ulogu kritike sistema kulture itd.

O teoriji se može govoriti i kao obliku *tekstualne produkcije* identifikacionog, eksplanatornog i interpretativnog značenja. Zatim, o teoriji se može govoriti i kao o obliku odnošenja – prikazivanja, preuzimanja, premeštanja, zastupanja – različitih tekstova jedne ili različitih kultura. O teoriji se govori i piše kao o praksi intertekstualnosti. Na primer, u ovom kontekstu, teorija se ne opisuje kao refleksija (mišljenje), već kao tekstualna produkcija (pisanje, *écriture*):

> ...u suprotnosti prema svim komunikacionim i reprezentacionim (dakle neproduktivnim) upotrebama jezika, tekst se definiše kao nešto što je po svojoj suštini produktivnost.
> A reći da je tekst produktivnost – da toj definiciji priđemo postupno – znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja kao svoju taktiku, osujećenje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegove generativne sposobnosti. (...)
> Tako je i sa diskursom: ni on nije neka zatvorena jedinica, čak ni kada je

[4] Jirgen Habermas, "Teorija i praksa", u "Uvod u novo izdanje: neke teškoće kod pokušaja posredovanja teorije i prakse", iz *Teorija i praksa*, BIGZ, Beograd, 1980, str. 8.

reč o njegovom sopstvenom radu, nego je podvrgnut radu koji vrše ostali tekstovi ('svaki tekst u sebe upija čitavo jedno mnoštvo drugih tekstova i predstavlja njihov preobražaj'), to jest obeležen je intertekstualnošću...[5]

U vezi sa teorijom uvedena su tri karakteristična pojma: tekst, diskurs i intertekstualnost. *Ono teorijsko* se ne predočava kao ono što se mišljenjem zahvata – ono što je mišljeno, u mišljenju predočeno, reflektovano – već ono što nastaje kao odnos *teksta* prema *tekstu*. Tekstom se naziva materijalni poredak pisma na nekom od prirodnih ili veštačkih jezika. Diskursom se naziva komunikacijski ili značenjski efekat delovanja institucije predočavanja znanja. A, intertekstualnim se naziva uspostavljanje odnosa – odnošenja, premeštanja, zamenjivanja, prožimanja/prodiranja, transformisanja – između tekstova koji zastupaju različite diskurse, tj. institucije znanja.

Pojam *teorija* zadobija posebno značenje i, time i posebnu i ekskluzivnu ulogu u odnosu na znanje (diskurs), kulturu i društvo od kasnih šezdesetih godina XX veka. *Teorijom* se naziva hibridni žanr ili poližanr koji se razvio u akademskim krugovima (u Francuskoj, Velikoj Britaniji, SAD), kritikom autonomnih modela i institucija naučnog rada u društvu, kulturi i umetnosti. Teorijsko je predočeno kao tekstualno, a teorijski rad kao doslovnija ili nedoslovnija *tekstualna produkcija*. Već u ranim spisima francuskih poststrukturalista, iz šezdesetih godina, ukazuje se stav da i filozofiju treba redefinisati od nauke o naukama ili mišljenja o mišljenju u opštu teoriju tekstualnosti pošto se svaka društvena praksa – praksa umetnosti ili prakse kulture – može predočiti kao specifični *tekst*. Ričard Rorti je u spisu *Konsekvence pragmatizma*[6], u raspravama savremene filozofije, ukazao da je u modernoj došlo do nezapamćenih 'pretapanja' granica pojedinih autonomnih naučnih i teorijskih disciplina. Nastala je neka *nova vrsta pisanja* koja nije ni vrednovanje aspekata književnih proizvoda, niti intelektualna istorija, niti filozofija morala i praktičnog delanja u kulturi i umetnosti, niti interpretacija društva, već sve to povezano u otvoreni, promenljivi *poližanr pisanja*. Teorijsko pisanje prekoračuje granice između posebnih društvenih i humanističkih nauka ukazujući na oblike produkcije, prikazivanja i izražavanja u savremenoj masovnoj i medijskoj kulturi. Teorijom kao poližanrovskom praksom postavljaju se pitanja o autorefleksivnom karakteru pisanja o prirodi, uslovima, putevima i konceptima generisanja teorijskog teksta i njegovih efekata[7], zatim, o epistemološkom karakteru posredovanja znanja i, zato, o institucijama koje uspostavljaju i vladaju značenjima, smislom i vrednostima unutar jedne kulture ili međuodnosima različitih kultura.[8] Takođe, bitna su pitanja o kritičkom karakteru uslova i okolnosti pod kojima jedna teorija nastaje, razmenjuje se, vlada izvesnom 'scenom pisanja' i doživljava krizu, nestaje ili se preobražava, odnosno, o dekonstrukciji ili decentriranju *belega* (upisa) teorije ili njenih efekata u izvesno

---

[5] Fransoa Val, "Tekst (II) – Tekst kao produktivnost", iz Cvetan Todorov, Osvald Dikro, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* II, Prosveta, Beograd, 1987, str. 322.

[6] Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.

[7] Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987; Kathy Acker, *Bodies of Work; Essays*, Serpent's Tail, New York, 1997; Carol Becker (ed), *The Subversive Imagination – Artist, Society, and Social Responsibility*, Routledge, London, 1994.

[8] Michel Foucault, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.

masovno, elitno ili profesionalno javno mnjenje, te o tragovima teorije tokom njenih mena, o brisanju tragova ili naslojavanju tragova teorije na nasipima[9] (*jetties*) značenja, smisla, vrednosti i identiteta kulture. Ali, tu se pojavljuju i pitanja psihoanalitičkog karaktera o tome kako nastaje *želja za znanjem*, odnosno, kako se 'odvija' uživanje u teorijskom tekstu ili procesu sa tekstovima (intertekstualnosti)?[10]

Da bi *nešto* (mišljenje, govor ili pismo) bilo teorija, ono mora da sadrži aspekte koji čine mogućim ili koji ostvaruju identifikaciju, opis, objašnjenje i interpretaciju, odnosno, raspravu. Ovo je otvoreni i neodređeni pojam *teorije*. Dovoljno je otvoren da obuhvati veoma različite postupke:

- identifikacije – utvrditi empirijski, konceptualno ili indeksno-referentno objekt teorijskog rada,
- deskripcije (opisa) – različite mogućnosti 'opisivanja' od specifikacije kao doslovnog navođenja do metaforičnog imenovanja,
- objašnjenja (tumačenja) – objasniti ili nešto na osnovu iskustva (sintetička dimenzija objašnjenja) ili na osnovu jezičkih, odnosno, teorijskih propozicija (analitička dimenzija objašnjenja), i
- interpretacije – učitati tačku gledišta, kada je učitana tačka gledišta u tumačenje tada se tekst naziva interpretacijom, a kada je učitano više različitih tački gledišta tada se teorijski tekst naziva raspravom.

Ono što teoriju razlikuje od drugih aktivnosti, disciplina i institucija kulture (pevanja, sviranja, slikanja, mačevanja, razmišljanja, vođenja ljubavi, trčanja, plesanja, uzimanja hrane ili, jednom rečju, *samog života*) jeste zahtev koji svaki govor ili pismo koji izražava pretenzije da bude *teorijski* mora da ostvari, a to je da postavi pitanje šta *teorija* jeste, kako teorija funkcioniše i na koji način sebe identifikuje, opisuje, objašnjava i interpretira kao teoriju. Zato, teorija nije suprotnost praksi, već je materijalna društvena praksa koja je postavljena na taj način da problematizuje koncepte i zastupanja teorije kao prakse.

U tradicionalnom zapadnom smislu, *teorija* se identifikuje kao oblik filozofskog mišljenja ili pisanja. Pismo se postavlja kao slika (mimezis, predstava) govora, a govor (slika, mimezis, predstava, zastupnik) misli. U tom smislu, svaka teorija se približava filozofskom bilo da se izvodi iz eksperimenta ili iz formalnih aksioma kao u nauci ili iz umetničkog dela ili sveta umetnosti kao u istoriji umetnosti, kritici ili estetici itd.

U modernom smislu, *teorija* je oblik konzistentnog sistemskog 'meta' mišljenja, govora i pisanja, pri čemu se izvesni kontinuum mišljenja, govora i pisma postiže u okviru disciplinarne autonomije (naučne teorije, filozofske teorije, pravno-političke teorije, teorije umetnosti).

---

[9] Jacques Derrida, "Some statements and truisms about neo-logisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms", iz David Carroll, *The States of 'Theory / History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1990, str. 63-94.

[10] Jane Flax, „Thinking Fragments – Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West", University of California Press, Berkeley, 1991; E. Ann Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema*, London, Routledge, 1990.

U postmodernom smislu, *teorija* se pokazuje kao tekstualna produkcija značenja koja ima istorijsku (istorija pisma naspram istorije mišljenja), fenomenološku (razlika izgleda i pojavnosti teorije kao mišljenja, govora i pisma) i strukturalnu (uvođenje i razvijanje teorijskog teksta i teorijske produkcije, odnosno *mogućeg sveta intertekstualnosti*) autonomiju u odnosu na mišljenje, te na govor koji prestaje da bude *mimezis misli*, već postaje mimezis teorijskog teksta ili medijskih predstava teorijskog teksta, odnosno, predstava pisma.

Pojam *teorije* može se, zato, uvesti trostruko[11] kao:

(1) pojam *metajezika* sa deskriptivnim, eksplanatornim i interpretativnim funkcijama,
(2) pojam *sistemskog izučavanja* koje je nadgradnja empirijskom naučnom radu i zato ima karakter referencijalne ili ekstenzionalne teorije ili ima karakter produkcije autonomnih intenzionalnih objekata i domena identifikovanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja, i
(3) pojam *hibridnog*, *otvorenog* i *poližanrovskog polja* u kome se pojavljuju konstruktivne ili dekonstruktivne identifikacije, deskripcije, objašnjenja i interpretacije.

Teorija umetnosti

Zamisao *teorije umetnosti* se pojavljuje krajem XVIII i početkom XIX veka u složenom društvenom okviru koji će biti u istoriji filozofije identifikovan kao *doba prosvećenosti*, a u studijama kulture kao doba formiranja *moderne* (moderna, modernizam, projekt modernosti). Pojam *teorije umetnosti*[12] je u isto vreme:

(1) autonoman diskurs među diskursima o umetnosti različit od diskursa estetike, istorije umetnosti i nauka o umetnostima, ali i
(2) međužanrovski, otvoreni, promenljivi i zbirni odnos *diskursa o umetnostima* i *diskursa iz umetnosti*.

Teorija umetnosti nastaje odvajanjem *diskursa o umetnosti* od diskursa filozofije, religije i politike; pri tome, ne nastaje jedna konzistentna institucija teorije umetnosti sa unutrašnjom uređenom hijerarhijom znanja, umeća i kompetencija. Teorija umetnosti u istoriji dugoj tri veka[13] zadržava neizvesnu hibridnu i nehijerarhijsku strukturu odnošećih, ali ne i podređujućih diskursa. Filozofija, estetika i, posebno, poetika romantizma utiču na nastanak teorije umetnosti time što ukazuje da više ne postoji jedinstvena ili opšta platforma tumačenja i interpretiranja umetničkog stvaranja i, time, umetničkog dela, već da se mora istraživati svaki posebni slučaj umetničkog stvaranja. Pokazuje se da je svako delo ili svaki umetnik poseban slučaj vođen novootkrivenom individualnošću, a aspekti određenja individualnosti su: originalnost,

---

[11] Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003.
[12] Victor Burgin (1987), "The End of Art Theory", 140-204.
[13] Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (2003); Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (1998); Charles Harrison, Paul Wood (2003).

genijalnost i subjektivnost. Estetika devetnaestovekovnog realizma i naturalizma je otkrila i kanonizovala bitno svojstvo umetnosti, a to je da su funkcije prikazivanja određene društvenim potrebama, uslovima i okolnostima prisvajanja i zaposedanja spoljašnjeg sveta. Teorija umetnosti nije predočena kao predočavanje opštih zakona ili pravila umetnosti, već kao specifičan oblik društvenog što direktnijeg zastupanja umetnosti. Umetničko delo, od romantizma preko simbolizma do ekspresionizma, zbog svoje izuzetnosti, originalnosti, subjektivnosti i novine, najčešće je nerazumljivo širokoj publici. I, zato, samo delo zahteva posebna, prateća, tumačenja i interpretacije. Teorija umetnosti se opisuje i objašnjava kao posrednik između umetnosti (umetnika, umetničkog dela, sveta umetnosti) i kulture, ali i kao 'zastupnik' pojedinačnog i oprimerenog *smisla umetnosti* za filozofiju i estetiku. Pozitivizam, krajem XIX veka, uticao je da se zamisao teorije umetnosti konstituiše po uzoru na naučni rad u prirodnim, formalnim i društvenim (istorijskim) naukama. Kretanja, razvoji i orijentacije teorije umetnosti u XIX i XX veku mogu se pratiti:

- paralelno modernističkim umetničkim pokretima[14] kao što su: klasicizam, romantizam, realizam, naturalizam, simbolizam, ekspresionizam, kubizam, dada, nadrealizam, povratak redu /neoklasicizam/, socijalistički realizam, kritički realizam, apstraktni ekspresionizam, neodada, fluksus, serijalizam, tehnoumetnost[15] ili, posebno, elektronska muzika[16], minimalna umetnost, konceptualna umetnost, postmoderna itd, ili
- paralelno značajnim problemskim tematizacijama: originalnost, moderni život, modernost, modernizam, apstrakcija, ekspresija, umetnost i društvo, emocionalnost, prikazivanje, definisanje umetnosti, ontologija i morfologija umetnosti, priroda i koncept umetnosti, umetničko stvaranje, razumevanje umetničkog dela, razlika umetničkog i estetskog iskustva, funkcije kritike, funkcije intencionalnosti, jezik umetnosti, funkcije interpretacije i kritika interpretacije; a, na primer, u domenu muzike[17]: muzika kao tekst i delo, emancipacija instrumentalne muzike, genije-entuzijazam-tehnika, afekt i koncept, zvučna unutrašnjost, formalizam ili kasni romantizam, nova harmonija, nova forma/ritam, neoklasicizam, serijalizam,

[14] Miško Šuvaković (2005); Charles Harrison, Francis Frascina, N. Blake, Briony Fer, Tamar Garb, *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1993; Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction - The Early Twentieth Century*, Yale University Press New Haven, London, 1993; David Batchelor, Briony Fer, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism – Art Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993; Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison, *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993; Jason Gaiger (ed.), *Frameworks for Modern Art*, Yale University Press, New Haven, 2003; Paul Wood, Steve Edwards (2004); Paul Wood (ed), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004; Paul Wood, Gill Perry (eds), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, New Haven, 2004; i Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2005.

[15] Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, London, 2001.

[16] Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music – Pioneers in Technology and Composition (second edition)*, Routledge, New York, 2002.

[17] Paul Griffiths (1994); Paul Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

moderni svet, elektronika, slučaj, teatralizacija muzičkog čina, minimalizam i postmoderni pluralizam.

U određenju pojma *teorije umetnosti* može se poći od filozofije diskursa i razumevanja teorije umetnosti kao diskurzivne prakse.

Teorijom umetnosti se naziva *mišljenje*, *govor* i *pismo* čije su denotacije umetnost. Odgovoriti na pitanje "Šta umetnost jeste?" znači odrediti okvire *govora* i *pisma* u kome se izriče taj odgovor. Zapisati da je teorija umetnosti mišljenje, govor i pismo čije su denotacije umetnost znači odrediti teoriju umetnosti kao diskurzivnu praksu. Odrediti teoriju umetnosti kao diskurzivnu praksu znači ukazati na bitne aspekte diskursa čija je denotacija umetnost. *Teorija umetnosti* određena kao diskurzivna praksa je sistem za komunikaciju informacija unutar *sveta umetnosti* i između sveta umetnosti i drugih *svetova* kulture i društva. Odnos teorije umetnosti i umetnosti koncipira se kao odnos između produkcije i potrošačevog odziva na tu produkciju, odnosno na njene produkte preko kojih se produkcija determiniše kao značenjska produkcija. *Teorija umetnosti* određena kao diskurzivna praksa je sistem 'jezika' ili *zastupanja* različitih stepena. Reč je o metajezičkom određenju teorije umetnosti. Teorija umetnosti je diskurs čiji je plan jedan ili više diskursa, odnosno, metajezik koji nazivamo *teorijom umetnosti*, je jezik o nekom pojedinačnom jeziku koji nazivamo jezikom umetnosti ili o jeziku ili diskursima *sveta umetnosti*, institucija umetnosti, umetničkih pokreta, škola ili individualnih stvaralaca. Struktura metajezika je relativna i otvorena. *Teorija umetnosti* kao diskurzivna praksa pored toga što je sistem za komunikaciju informacija ima i druge funkcije: stvara atmosferu ili jezički okvir (kontekst, kontekstualizacija) produkcije umetnosti, objašnjava, usmerava i vrednuje. *Teorija umetnosti* pored informacijskih i epistemoloških funkcija stvara prostor za razmah generativnih moći jezika. Teorija umetnosti može imati produktivne moći kao i sama umetnička praksa. *Teorija umetnosti* kao diskurzivna aktivnost temelji se na *prirodnim* jezicima (srpskom, hrvatskom, slovenačkom, bosanskom, engleskom, kineskom, francuskom, ruskom). U okvirima *prirodnih jezika* teorija umetnosti razvija specifične, metaforično govoreći, *dijalekte* ili *veštačke specijalističke jezike*. *Dijalekti* teorije umetnosti se zasnivaju na terminologiji specifičnih kulturalnih i društvenih žargona unutar sveta umetnosti. *Veštački specijalistički jezici* teorije umetnosti nastaju prenošenjem terminologije, koncepata i referenci različitih disciplina (logike, lingvistike, semiotike, psihologije, filozofije) u jezike ili diskurse teorije umetnosti. Prenošenje iz izvornih disciplina u teoriju umetnosti ne ide bez postepenog preobražavanja ne samo tih disciplina već i samih termina, koncepata i referenci. *Teorija umetnosti* kao jezička ili diskurzivna aktivnost medijski je otvorena. Može biti saopštavana govorom, tekstom, dijagramima, šemama, filmom, *web*-stranicom ili postavkom izložbe, koncertom, izvođenjem plesa ili teatarskog događaja, odnosno, kombinacijama naznačenih *komunikacionih kanala*. U specifičnom slučaju, teorija umetnosti, odnosno, teorija umetnika, može biti određena proizvođenjem umetničkih dela – teorijskih objekata[18] – koji su u funkciji analize, istraživanja i

[18] Charles Harrison, "Conceptual Art and Art&Language", iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991, str. 53-54.

rasprave umetnosti ili nekih njenih teorijskih ili političkih aspekata. *Teorija umetnosti* kao diskurzivna praksa poseduje izvesne moći u konkretnom društvenom kontekstu. Ona se uvodi u političke, ekonomske, obrazovne itd. sisteme kao mehanizam transformisanja materijala umetničkog produkta u značenja i vrednosti. *Teorija umetnosti* kao diskurzivna aktivnost nastala je u određeno doba diskursa umetnosti, kulture i društva, odnosno, teorije umetnosti imaju istorije koje se poklapaju ili ne sa istorijama drugih disciplina (filozofije, psihologije, sociologije, lingvistike, semiotike). Termin i pojam *teorija umetnosti* obuhvata više jezičkih i diskurzivnih aktivnosti koje pod vidom jedinstvenog kontinuuma prikrivaju heterogene i diskontinualne interese, artikulacije, oblike komunikacije i tipove objašnjenja, u različitim odnosima sa svojom denotacijom, umetnošću. *Teorija umetnosti* označava i identifikuje hibridne odnose praksi i produkata koje imenuju termini poput: istorija umetnosti (istorija muzike, istorija slikarstva, istorija književnosti, istorija filma, istorija teatra, istorija arhitekture), kritika (muzička kritika, likovna kritika, književna kritika, filmska kritika, teatarska kritika), sociologija umetnosti, studije kulture, psihologija umetnosti (psihologija percepcije, psihoanaliza, bihevioralna psihologija, eksperimentalna psihologija, kognitivna psihologija ili posebne psihologije percepcije slikarstva, muzike, teatra, filma itd), semiotika umetnosti, semiologija umetnosti, nauka o umetnosti (muzikologija, teatrologija, nauka o likovnim umetnostima, filmologija, nauka o književnosti), filozofija umetnosti, estetika, teorija umetnika. Razlikuju se specifična grananja svake discipline u smeru interesa, istorije i konteksta njenog nastajanja, razvoja i aktuelnog delovanja. Ako se teorija umetnosti razume kao oblik 'tekstualne produkcije', tada se ona može predočiti kao praksa produkcije različitih hibridnih odnosa tekstualnih praksi istorije umetnosti, kritike, nauka o umetnostima itd. Teorija umetnosti je intertekstualna praksa razmene, upijanja i odnošenja tekstova u rekonstituisanju značenja umetničkog dela, umetničke prakse i sveta umetnosti.

Istraživanje i analiza teorije umetnosti u XX veku na samom početku postavlja problem određenja *teorije umetnosti* kao *teorije umetnosti*. Inicijalni je zadatak teorije umetnosti da odredi i konceptualizuje status i funkcije. Na primer, estetičar Džozef Margolis konstatuje da definicija pojma *umetnost* zavisi od načina na koji smo odredili značenja estetike i, zatim, teorije umetnosti i kritike.[19] Slične zahteve pronalazimo i u drugim primerima zasnivanja i delovanja teorije umetnosti. Diskursi teorije umetnosti prikazuju kako su nastali, kako se odnose prema drugim teorijama i kako funkcionišu u odnosu na umetničko delo, svet umetnosti, kulturu i istoriju. Mehanizam autorefleksije i utemeljenja diskursa o umetnosti kao teorije umetnosti ima složena grananja. Bitna su tri polaritetno razdvojena i suprotstavljena usmerenja. Prvo, usmerenje teorije umetnosti ka istraživanju, analizi i objašnjavanju umetnosti, tj. utemeljenje kognitivnih, epistemoloških i konceptualnih aspekata teorije umetnosti.[20] Govori se o njenom epistemološkom (saznajnom) karakteru u rasponu od teorijske

---

[19] Joseph Margolis (1987), "The Definition of Art", str. 137-142.

[20] Charles Harrison, Fred Orton (1984); Francis Frascina (1985); Francis Frascina, Charles Harrison (eds), *Modern Art and Modernism - A Critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986.

autorefleksije do uspostavljanja interpretativnih krugova, metajezičkih hijerarhija od dela do N-to stepenog jezika interpretacije i rasprava ili registara međužanrovskih i otvorenih diskursa interpretacije. Ali, govori se i o epistemološkoj usmerenosti na ono izvan same teorije: na umetničko delo, umetničke činjenice, umetnički čin (delatnost, proizvodnja, izvođenje) i svet umetnosti. Drugo, usmerenje teorije umetnosti ka prevođenju, iščitavanju i produkovanju značenjskog okvira umetničkog dela i umetnosti kao istorijske ili paradigmatske situacije.[21] Govori se o njenom produktivnom, proizvodnom, stvaralačkom ili simulacijskom karakteru, o moćima teorije da produkuje izvan teorijske efekte (atmosferu sveta umetnosti, diskurzivno okružje dela, ali i samo delo i sam doživljaj dela). I, treće, paradoksalno, ali karakteristično nastaju *antiteorijske pojave* u teoriji umetnosti u XX veku.[22] Izvesni autori teorijski obrazlažu: (a) zašto teorija umetnosti ili estetika (filozofija umetnosti) nije moguća ili nije potrebna, (b) zašto teorija umetnosti ili estetika nije moguća kao sistemska ili naučna disciplina, već je moguća samo kao oblik diskursivnog rada za posebnu namenu (specifični pojedinačni opisi, objašnjenja i interpretacije pojedinog dela, familije dela, pojave u umetnosti, konteksta, kulture ili oblika izražavanja i prikazivanja), (c) zašto teorija umetnosti ili estetika nije moguća kao interpretacija, već tek kao podrška samom umetničkom delu ili aktivnosti – teorija ne objašnjava i ne interpretira, već saučestvuje i ima status koji je gotovo identičan statusu produkovanja (organizacije) umetnosti, (d) zašto teorija umetnosti doživljava *kraj* (*smrt*) u postmoderno doba postajući *hijatus* (zev; prekid interpretativnog lanca), prodor označitelja u *idealizovani metajezik* (negacija metajezika) ili oblik društvene i medijske produkcije predstava i izraza podjednako specifičan, fragmentaran i eklektičan kao i bilo koji drugi oblik prikazivanja i izražavanja u savremenoj kulturi. Ali, u svakom slučaju, iskazi teorije umetnosti se u *bliskom čitanju* pokazuju ambivalentnim: (1) izjava o tome šta diskurs teorije umetnosti izražava je izjava o denotacijama diskursa, tj. umetnosti i kulturi, te (2) izjava o tome šta diskurs teorije umetnosti izražava je izjava o njegovoj istoriji, njegovom uzročnom i generičkom karakteru, odnosno, o semantičkim, konceptualnim, institucionalnim i intencionalnim aspektima diskursa teorije umetnosti.

Postavljanje teorije umetnosti kao pojedinačnih teorija i teorije umetnosti kao opšte teorije umetnosti ukazuje na to da teorija umetnosti jeste diskurzivna produkcija značenja za posebnu upotrebu – nemoguće je govoriti o integrativnom ili sintezijskom pojmu umetnosti, već samo o pojedinačnim rešenjima za specifičnu namenu, poseban trenutak ili posebnu kontekstualnu poziciju.[23] U tom smislu, teorija umetnosti izučava tri nivoa pojavnosti umetnosti:

(a) umetnost kao objekt – umetnost se tumači i interpretira na osnovu 'produkta' i

---

[21] Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation,* The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986; ili Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois (eds), *Formless – A User's Guide,* Zoone Books, New York, 1997.

[22] Akile Bonito Oliva, *Ideologija, izdajnika – Umetnost, manir, manirizam,* Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1989; Akile Bonito Oliva, *Priručnik za letenje,* Svetovi, Novi Sad, 1994; Akile Bonito Oliva, *A.B.O. / M.D.*, Svetovi, Novi Sad, 1999.

[23] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (1987), str. 143-153.

efekata koje provocira umetničko delo;
(b) umetnost kao praksu – umetnost se proučava na osnovu čina, akcije ili, u najopštijem smislu, umetničke kao kulturalne i kao društvene prakse; i
(c) umetnost kao diskurs – umetnost je oblik društvene proizvodnje, posredovanja i razmene 'znanja' (uverenja, verovanja), ali i očekivanja, predviđanja i, svakako, sećanja o stvarnom ili fikcionalnim mogućim svetovima[24]. Sva tri pristupa pokazuju da teorija umetnosti preuzima neke funkcije estetike i filozofije umetnosti. Zašto se to čini? Najčešće se daju dva odgovora. Prvo, zato što estetika kao filozofska sistemska disciplina, a pre svega se misli na istoriju i tradiciju nemačke klasične filozofije, nije u mogućnosti da izučava posebne razuđene i neidealne pojave savremene umetnosti koje se teško identifikuju i podvode pod zajedničko ime *umetnost*. Filozofija umetnosti se ukazuje kao jedno *prelazno rešenje* – čak i kada Hegel pravi okret od *same estetike kantovskog tipa* ka filozofiji umetnosti kao filozofiji istorije umetnosti[25] – koje vodi od integrativne i idealno situirane estetike ili opšteg filozofskog mišljenja o umetnosti ka upotrebi fragmentarnih i dekontekstualizovanih filozofskih opisa, objašnjenja i interpretacija u konkretnim, suštinski, nefilozofskim situacijama opiranja umetnosti teorijskim predočavanjima. Drugo, zato što teorija umetnosti nema za cilj konstituisanje jedinstvenog pojma *lepo* i hijerarhije od umetničkog ili prirodnog lepog do *intenzionalnog lepog* i zato što polazi od pojedinačnih *činjenica umetnosti* i specifičnih sistema interpretacija koji su povezani sa činjenicama umetnosti u umetničkom *stvaranju*, različitim društvenim situacijama recepcije umetnosti ili teorijskim interpretacijama od kritike preko nauka o umetnosti do filozofije umetnosti i estetike. U idealnom smislu, za filozofsku estetiku nije toliko bitna konkretna činjenica u umetnosti koliko mogućnost interpretacije i rasprave opšteg ili idealnog pojma o činjenicama umetnosti.

Pojam opšte teorije umetnosti se izvodi kod onih autora koji zamislima estetike i filozofije umetnosti suprotstavljaju zamisao *teorije umetnosti* i *nauke o umetnosti*. Pojam *opšte teorije* ili *nauke o umetnosti* se smatra nužnim pošto se uočava da estetika ima objekt koji nije nužno umetnost (čulno saznanje, prirodno i veštačko lepo, ukus), a filozofija umetnosti, pre svega, identifikuje područje filozofskih interesa i razloga. Opšta teorija umetnosti govori o opštem pojmu umetnosti, ali iz domena interesa sveta umetnosti ili njenih specifičnih institucija (kritike, tržišta, obrazovanja, zabave). *Opšti pojam umetnosti* nije intenzionalni pojam umetnosti analogan apstraktnom filozofskom pojmu *lepo*, kako je to dato u filozofskoj estetici kasnog XVIII i XIX veka, već je u pitanju pojam nastao uopštavanjem iskustvenih pojmova umetničkog dela i umetnosti u jednom istorijskom trenutku ili geografskom-kulturalnom prostoru ili je u pitanju mnoštvo pojedinačnih slučajeva obuhvaćenih pojmom žanra, stila, pokreta, tendencije, pojave ili posebnih, medijskih ili intermedijskih disciplina.

Opšti pojam teorije umetnosti može biti zasnovan i na drugačiji način polazeći od jedne specifične teorijske discipline i nauke kao što su psihologija, psihoanaliza,

---

[24] "Fikcionalizacija teorijskog diskursa" (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 36, Zagreb, 1992, str. 167-179.
[25] G.V.F. Hegel, *Estetika 1-3*, Bigz, Beograd, 1975.

semiotika, teorija informacija, semiologija, sociologija, studije kulture, formalni metod nauke o književnosti itd. Karakterističan pristup je razvio sovjetski semiotičar i estetičar Jurij Lotman. Može se poći od njegovog spisa "Problemi opšte teorije umetnosti"[26]. Zapaža se da Lotman termine estetika, nauka o umetnosti i teorija umetnosti upotrebljava kao bliske termine. Zatim, pojam *teorije*, ne izvodi iz filozofije (*samog* i *opšteg* mišljenja), već izvodi iz zamisli nauke i naučne metode. Za njega je polazna nauka: formalna nauka o strukturama, znacima i kulturi, tj. nauka o upotrebi znakova u kulturi (semiotika). Na toj osnovi se formuliše sledeći model:

> Posljedica strukturalnog proučavanja književnosti treba da bude izrada točnih analitičkih metoda, da se odrede funkcionalne veze elemenata teksta u umjetničko-idejnom jedinstvu djela, da se znanstveno postavi pitanje o umjetničkom umjeću i njegovoj vezi s idejnošću.[27]

Po Lotmanu, *opšta teorija umetnosti* nije opšta zato što izvodi opšti pojam umetničkog dela i njegovu celovitu interpretaciju, već zato što se jedan metod (strukturalna semiotika) primenjuje na različite umetničke discipline, tj. sisteme i prakse izražavanja i prikazivanja u kulturi. Primarno, metod je izveden iz lingvistike i njenih primena na književnost (književni tekst), da bi zatim bio primenjen na slikarstvo (ikona[28]), film (Lotmanova semiologija filma[29]), muziku i na kompleksnije *mešovite* i *heterogene* sisteme kao što je kultura[30]. Pogledajmo jedan primer koji je vezan za interpretaciju muzike:

> Tako proučavajući tonove indijske muzike otkrivamo korelacije između muzičkog sistema svih sistema koji se odnose na mikrokosmičke, makrokosmičke i kosmičke pojave, ubrajajući tu i društvenu organizaciju.[31]

Demonstrativno je pokazana uloga 'sistema' ili 'prakse' kojom se suočavaju i povezuju formalni i neformalni potencijali umetničkog dela u konstituisanju *slike* društvene realnosti.

Nasuprot primeru izvođenja teorije umetnosti iz jedne teorijske ili naučne discipline kao što je semiotika, moguće su koncepcije *opšte teorije umetnosti* koje se zasnivaju na zamislima *konstituisanja* govora i pisma kao naučnog ili teorijskog diskursa. Može se poći od primera iz psihoanalize. Francuski teoretičar psihoanalize Žak Lakan je od kasnih četrdesetih godina pojam psihoanalize pokušao da zasnuje *povratkom* na Frojda, povratkom na izvorne Frojdove pojmove i koncepcije: nesvesno, transfer, govor, te *postavljanjem* i redefinisanjem psihoanalize kao nauke.[32] Reći da

---

[26] Jurij M. Lotman, „Problemi opće teorije umjetnosti", iz Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 236-271.
[27] Jurij M. Lotman, „Problemi opće teorije umjetnosti", iz Danilo Pejović (1972), str. 241.
[28] Boris A. Uspenski, *Poetika kompozicije - Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.
[29] Jurij M. Lotman (1976).
[30] "Škola, iz Tartua" (temat), *Treći program RB* br. 42, Beograd, 1979, str. 351-556; i Jurij M. Lotman, *Semiosfera: U svetu mišljenja: Čovek – tekst – semiosfera – istorija*, Svetovi, Novi Sad, 2004.
[31] Reči O.F. Volkova, "Opis tonova indijske muzike", navedeno u Julija Kristeva, "Ekspanzija semiotike", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974, str. 337.
[32] Žak Lakan (1983), str. 15-110.

psihoanaliza nije nauka i da je tek treba uspostaviti kao nauku, daje permanentno prevratnički zahtev svakom pristupu psihoanalizi. U tom smislu neki teorijski pristupi umetnosti imali su za cilj sugerisanje situacije autorskog *zasnivanja diskursa*[33] kao teorije i odnosa prakse i teorije kao nauke. Karakterističan primer je koncepcija imenovana sintagmom *kritika kritike* italijanskog teoretičara i istoričara umetnosti Filiberta Mene. Pošavši od Starobinskog, on zapaža da se:

> najveći broj kritičara, obuzet svojim predmetom – djelima koja postoje ili djelima koja tek treba stvoriti – zaboravlja zapitati o uzrocima i implikacijama svoje aktivnosti. U njihovim je očima dovoljno da ta aktivnost izgleda kao odgovor primjeren djelima, a da ne smatraju potrebnim postavljati misaoni uzorak vlastitoga statusa.[34]

i, zatim, postavlja pitanje o samoj kritici, pozivajući se na teoretičara književnosti Dobrovskog:

> kritika dostojna takvog naziva započinje time da bude autokritika. Mora poznavati vlastite postulate da bi obranila vlastita uvjerenja.[35]

a to znači da se *nova* teorijski orijentisana kritika okreće razvijenim teorijskim instrumentima naspram doslovnosti empirijskih činjenica umetničkog ili estetskog opažanja, doživljaja, uočavanja, opisivanja ili tumačenja. Opšta teorija umetnosti nastaje iz potrebe da se autorefleksivno i autokritički spozna, identifikuje, opiše, objasni i interpretira *sama umetnost* (teorija umetnosti) ili da se spoznaju različiti *diskursi o umetnosti*, odnosno, da se zasnuju kao teorija ili kao nauka *teorija kritike*, *metakritika* i *opšta teorija umetnosti*. Opšta teorija umetnosti, zato, jeste otvoreno, često, anarhično ili, nasuprot tome, konzistentno planski postavljeno, intertekstualno traganje za teorijskim instrumentima, teorijama, modelima prikazivanja i naučnog verifikovanja. Kada opšta teorija umetnosti postane nauka, tada ona teži *naučnoj verifikaciji istine*, odnosno, identifikovanju, indeksiranju i specificiranju činjenica umetnosti. U tom smislu je, na primer, teoretičar književnog formalizma Roman Jakobson, pisao da:

> predmet književne znanosti nije književnost, već književna činjenica, tj. ono što određeno djelo čini književnim djelom.[36]

Na ovaj način formulisana teorija umetnosti, nalazi se nasuprot estetike i filozofije umetnosti, pošto, svoj domen i objekt istraživanja identifikuje, specificira, opisuje i tumači posredstvom 'naučnih činjenica' o umetnosti, dok estetika i filozofija umetnosti rade sa interpretacijama i raspravama potencijalnog, idealnog ili opšteg koncepta o ili u umetnosti. Svakako, ovo je grubo razlikovanje, jer uobičajeno je da teorija i nauka o umetnosti preuzimaju neke funkcije (interpretacija, rasprava) filozofije umetnosti i estetike, odnosno, da estetika i filozofija umetnosti prihvataju kriterijume i rezultate teorije umetnosti i nauke o umetnosti.

---

[33] Mišel Fuko, "Šta je autor?", iz Nada Popović-Perišić (ed), *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983, str. 32-45.
[34] Filiberto Menna (1984), str. 47.
[35] Filiberto Menna (1984), str. 47.
[36] Filiberto Menna (1981), str. 51.

Pogledajmo još jedan primer, i neka se taj primer odnosi na problem *istine umetnosti*. Sasvim formalno se može reći:

a. da nauka o umetnosti otkriva istinu 'u' i 'o' činjenicama umetnosti,
b. da teorija umetnosti, bilo da je reč o posebnim ili opštim teoretizacijama, pokazuje kako umetnost prikazuje, izražava, pokazuje, ukazuje i proizvodi činjenice umetnosti, odnosno, kako diskurs izvan umetnosti čini da umetnost može da prikazuje, izražava, pokazuje, ukazuje i proizvodi činjenice umetnosti,
c. da filozofija umetnosti pokazuje kako se pojam umetničke činjenice ili istine umetnosti interpretira saglasno hipotetičkim intenzionalnim modelima filozofije (fenomenologije, filozofije jezika, istorijskog materijalizma, dijalektike, hermeneutike, egzistencijalizma itd), a
d. da estetika pokazuje kako se pojam estetske (čulne, tj. umetničke ili prirodne) činjenice ili hipotetičke intenzionalne filozofske konstrukcije (koncept činjenice, koncept podatka, koncept informacije, koncept doživljaja) interpretira i raspravlja saglasno modelima estetike i odgovarajućih filozofskih učenja i teorija.

Teorija umetnosti, zato, ima neobični interpretativni položaj koji može da izgleda u isto vreme i kao naučni i kao filozofski, pa i kao sasvim *umetnički diskurs*. U teoriji umetnosti se otvoreno preuzima namera da se daje posebno značenje delu[37] ili da se izvodi objašnjenje zašto se odustaje od davanja posebnog značenja umetničkom delu.

Teorija umetnika

Teorijom umetnika se naziva specifična teorija umetnosti koju misle, govore, pišu ili medijski izvode umetnici. Teorija umetnosti u opštem smislu nastaje izvan direktnih zahteva umetničkog stvaranja u specifičnim *institucijama kulture* (kritika, nauke o umetnostima, estetika i filozofija umetnosti, odnosno, posebne discipline: psihologija, sociologija ili semiologija umetnosti). Teorija umetnika, naprotiv nastaje unutar same umetničke prakse i bliska je interesima, intencijama, konceptima, značenjima i vrednostima *proizvodnje umetnosti* u *svetu umetnosti*. Teorija umetnika, kao otvorena istorijska disciplina, nastaje u isto vreme kada nastaju teorija umetnosti, estetika, kritika i istorija umetnosti tokom XVIII veka, ali se od njih razlikuje po tome što je egzistencijalno, stvaralački i poetički povezana sa umetničkim stvaranjem i postavljanjem umetničkog rada u kulturu. Teorija umetnosti se razlikuje od teorije u umetnosti. *Teorijom u umetnosti* se naziva mnoštvo teorijskih diskursa, tragova praksi, sistema, fragmenata ili pojedinačnih filozofskih produkcija i predstava koji ne govore o umetnosti, ali čine *jezik umetnosti* i određuju značenja, smisao i vrednosti paradigme i konteksta *sveta umetnosti* u datom istorijskom trenutku.[38]

---

[37] Rolan Bart, "Strukturalistička delatnost", iz *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 149-158.
[38] Miško Šuvaković, "Teorija u umetnosti: definicija i primer", iz *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 194-208.

Teorija umetnika nastaje iz *autopoetičkih spisa* umetnika, tj. iz tekstova (traktata, praktikuma, uputstava, eseja, zapisa, rasprava, knjiga) koje govore o nastajanju umetničkog dela u njegovom formalno-tehničkom i idejno-konceptualnom smislu, i iz *privatnih zapisa umetnika* kojima se umetnici ne obraćaju široj publici, već govore sebi (dnevnici od renesanse do kraja XVIII veka su najčešće pisani za sebe) ili su upućeni određenom drugom sagovorniku (pisma prijatelju, ljubavnici ili ljubavniku, rođaku, poslovnom partneru, meceni). Spoj ovih spisa nastaje u određenom trenutku formiranja moderne kulture u kojoj umetnik gubi kao *prirodnu* po sebi razumljivu kontekstualnost zanatlije unutar srednjevekovnog sveta i kada na brisanom prostoru *društvene podele* rada mora da stvori za sebe i za svoju okolinu verbalno formulisan razlog, smisao i, konačno, u najtrivijalnijem smislu objašnjenje intencija, poetičkih i životnih *stavova.* Pozicija modernog umetnika je individualna, intencionalna i zasnovana na nužnosti iskazivanja i pokazivanja, a često i dokazivanja, svog ličnog stava (identiteta posredstvom manifesta, stejtmenta ili teorije umetnika). Pozicije postmodernog umetnika su pluralne, fragmentarne, eklektične i kolažno-montažne: ne postoji jedinstveni identitet ili fantazam umetnika, već on svojim delom prelama (predočava) različite glasove (predstave, izraze, konstrukcije) istorije i aktuelnosti, te ne postoji jedna velika ideologija mita, teologije ili ideološkog ili kulturalnog projekta, već tragovi, mimezisi i izrazi takvih istorijskih ideologija ili autentičnih specifičnih i za posebnu namenu stvorenih (auto)interpretacija. Odnosno, ne može se naći jedna konzistentna i celovita pozicija (gledište, identitet), već nomadsko prelaženje po istorijskim i geografskim *osama* – eklektično jeste ono što odslikava ili upotrebljava na arbitraran (motivisan ili nemotivisan) način različite *izvore umetničkog dela* ili *identiteta umetnika.* Kolažno-montažna pozicija umetnika je spoj intencionalnih ili slučajnih različitih tragova na način da se identitet umetnika ne vidi kao celovita figura, već kao grubi spoj različitih promenljivih identiteta.

Teorija umetnika je povezana sa zamislima *pisma o umetnosti. Pismo o umetnosti* je primarno formulisano u književnosti gde postoji blizina između pisma umetnosti (književnog pisma) i teorijskog pisma o pisanju u književnosti. Književnik lako prelazi iz produktivnog umetničkog diskursa književnosti u interpretativni teorijski diskurs o književnosti. On ne čini *ontološki preskok* iz nelingvističkog medija u lingvističku praksu produkcije značenja, kao što su to prisiljeni da učine slikari, kompozitori, pijanisti, koreografi, igrači, glumci, reditelji ili arhitekte. Odnosno, kod ovih drugih se pojavljuje zahvat da se pređe iz nelingvističke prakse umetničke discipline u lingvistički deskriptivni, eksplanatorni i interpretativni modus izricanja stava ili gledišta, tj. projekta umetnosti kao mogućeg sveta kulture. Zato, kada se proučava teorija umetnika u slikarstvu, muzici, teatru, filmu i arhitekturi moraju se formalno pratiti odnosi i korespondencije različitih medijskih pristupa produkciji značenja, smisla i vrednosti.

Kod američkog pesnika T.S. Eliota, na primer, u *Pustoj zemlji*[39], odnos teksta poezije i teksta komentara je veoma blizak, prožimajući. Postoje *prolazi* iz poezije u komentare i nazad, a ti *prolazi* su one metajezičke interpretativne provokacije koje

[39] T.S. Eliot, *Izabrane pesme*, Rad, Beograd, 1977.

čine mogućim prelaz od doživljaja *pevanja* u razumevanje *interpretacije*. Naprotiv, ako se pogleda spis Kandinskog *O duhovnom u umetnosti*[40] zapaža se da je sasvim spoljašnji i asimetričan u odnosu na njegove rane apstraktne slike[41], kao i u slučaju spisa Arnolda Šenberga[42] i njegove muzike. *Hijatus* između umetničkog dela i govora o umetničkom delu je otvoren i mora se uložiti napor da se *premosti*.

Istorija teorije vizuelnih umetnika u zapadnoj umetnosti može se slediti od antike, odnosno, od početka modernog doba. Pregled tekstualnog rada vizuelnih umetnika naznačio je Lorens Alovej. On konstatuje da u tradiciji moderne postoji težnja da se suoče dva različita znakovna sistema: vizuelni i književni. Novonastali *žanr* tekstova ili zapisa umetnika se zasniva na pretpostavci da se verbalne i vizuelne forme mogu prevesti jedne u druge. U jednoj od beležaka koje prate ovaj esej Alovej izlaže kondenzovanu istoriju pisanja, tj. predistoriju teorije umetnika:

> Spisi umetnika se mogu pratiti u prošlost do ishodišnih određenja individualne kreativnosti umetnika petnaestog veka, poput Gilbertijevih *Komentara* i Albertijeve *Rasprave o slikarstvu*. U XVI veku Leonardove beleške i planovi karakteristična su mešavina ličnih i sistemskih interesovanja. Prvi intervju u istoriji umetnosti datira iz XVI veka, kada je Benedeto Varki propitivao umetnike šta misle o statusu različitih umetnosti (Mikelanđelo i Bronzino su bili među ispitanicima). U XVII veku je bilo mnoštvo pisama (Rubensova, Pusenova) i knjiga umetnika (Šarl Le Brunova o izrazima lica, na primer). U XVIII veku Hogartova *Analiza lepote* i *Diskursi* Džošue Rejnoldsa nezavisni su sistemi građenja i inteligentni sklad. Na Didroove komentare iz "Salona" o Falkonetijevim skulpturama umetnik je odmah odgovorio, što je dovelo do konfrontacije umetnika i pisca, iako je u pitanju osnivač moderne kritike. U XIX veku su brojna sećanja (na primer, Holman Huntova i Gogenova) i pisma (Pisoara i Van Goga). Ovi spisi nisu tehnički saveti niti pravilnici formula, pošto su nastali u terminima ličnog iskustva i teorijskog istraživanja. Oni jasno prate razvoj umetnika od cehovske strukture ka području individualnog otkrića i ličnog izraza. Kako je tradicionalna prisila crkve i države slabila, rasla je nužnost za jedinstvenim istraživanjem značenja umetnosti koje bi sprovodili samo umetnici.[43]

Alovejova kratka istorija osim sheme razvoja pisanja umetnika o umetnosti sadrži i dve temeljne pretpostavke:

(1) da diskursi umetnika kao specifičan način govora o umetnosti nastaju odvajanjem od cehovske zanatske uslovljenosti u periodu formiranja moderne, i

(2) da diskursi umetnika ulaze u domen individualnog otkrića i ličnog izraza, što

---

[40] Marcel Bačić (1999), str. 135-240.

[41] Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Art*, Åbo Åkademi, Åbo Finland, 1970.

[42] Arnold Schöenberg, *Style and Idea. Selected Writings*, Faber, London, 1975.

[43] Lawrence Alloway, "Artists as Writers", iz *Network - Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, str. 208.

odgovara statusu autonomije umetnosti u odnosu na religiju i državu. U pitanju je sled promišljanja koji teoriju umetnika povezuje sa nastankom autonomnih institucija moderne umetnosti i modernog umetnika.

Evolucija od modernosti preko moderne do modernizma kao okvir evolucije i konstituisanja teorije umetnika izraziti je primer istoricizma. Ona krije i jednu uzbudljivu protivurečnost. Razvojna shema modernosti koja omogućava konstituisanje koncepta i grananja teorije umetnika ukazuje i naglašava status autonomije umetnosti. Pojednostavljeno se može reći da teorija umetnika nastaje u epohi u kojoj umetnost gubi kontekstualnu podršku i atmosferu samorazumljivosti diskursa moći crkve i države. Na primer, jedan od postulata suprematizma glasi:

> Umetnost više ne želi da služi državi i religiji, više ne želi da ilustruje istoriju običaja, ne želi više ništa da ima sa objektima, kao takvim, i veruje da može da postoji, u i za sebe, bez predmeta...[44]

Nasuprot autonomije umetnosti koja se javlja kao uslov konstituisanja teorije umetnika, teorija umetnika biva izvedena kao *intertekstualna praksa*. Spisi umetnika i teorije umetnika nisu zatvorene strukture, čak i kada je reč o njihovom sopstvenom radu, podvrgnute su dejstvu drugih diskursa i tekstova: svaki diskurs upija u sebe mnoštvo drugih diskursa i predstavlja njihov preobražaj. Da bi se teorija umetnika konstituisala bilo je nužno da se umetnost i umetnik konstituišu kao autonomne institucije u društvenoj podeli rada i raspodeli moći, ali da bi teorija umetnika bila moguća kao diskurs morala je da se *osloni* na druge diskurse i diskurzivne discipline, preuzimajući i transformišući njihove procedure, sheme i koncepte. Kritiku autonomije umetnosti tumačio je istoričar umetnosti Čarls Harison, početkom sedamdesetih godina, povodom drugostepenog determinisanja pozicija grupe Art& Language:

> Zaista, važno je da smo mi sada još jednom u poziciji da tvrdimo da objekt umetnosti nije, i da nikada nije bio, zatvoren (formalan i vizuelan). Jedna od posledica ispitivanja zatvorenog statusa objekta umetnosti je bila da se ideologija umetnosti još jednom otvori (...) uticaju ideja i informacija iz drugih disciplina.[45]

Jednoznačna identifikacija teorije umetnika sa modernizmom nije sasvim korektna. Alovej primećuje da je formalistička kritika zanemarivala stejtmente (iskaze ili stavove) umetnika. Nasuprot dominantnoj liniji modernizma, zamisao teorije umetnika se vezuje za specifičnu i ekscesnu liniju modernizma označenog terminom avangarda. Marselin Plejne je pisao:

> Mora se razumeti da umetnik, posebno avangardni umetnik uveden u procese koji nisu akademski, želi (...) da sebe definiše i da demonstrira pozitivne aspekte svog rada.[46]

---

[44] Kazimir Maljevič (1981), str. 72.

[45] Charles Harrison, "Introduction", iz Art&Language, *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 14.

[46] Simae N. Godgrey, "Translator's Introduction", iz Marcelin Pleynet, *Painting and System*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1984, str. XIII.

Rasprava ishodišta istorijskog statusa teorije umetnika ukazuje na protivurečnosti između autonomije i intertekstualnosti, dominantne ideologije modernizma i ekscesa u okviru nje. Naglašavanjem da umetnost nužno aktivira svest o semiotičkoj, lingvističkoj, konceptualnoj i kritičkoj prirodi umetnosti ukazuje se na teoretičnost koju je avangarda izgradila kritikom i negacijom *klasične* umetnosti, što ju je preobrazilo od buntovnika do tvorca nove, novih ili drugih akademija.

Može se obratiti pažnja na par primera! Vasilije Kandinski je u uvodu knjige *Tačka i linija u površini* izložio primarna određenja i zahteve teorijskog rada:

> Sa izuzetkom čisto tehničkih recepata (osnova, vezivo itd.) od kojih su mnogi tek pre dvadeset godina pronađeni i koji su posebno u Nemačkoj odigrali ulogu u razvoju boja, u naše vreme nije preneseno gotovo ništa od ranijih znanja, koja su možda predstavljala visoko razvijenu nauku o umetnosti. Čudna je činjenica da su impresionisti, boreći se protiv *akademskog*, uništili poslednje ostatke slikarske teorije i da su uprkos tvrđenju da je priroda jedina teorija umetnosti, usput postavili prvi kamen temeljac nove nauke o umetnosti.

i

> Među najvažnije zadatke nauke o umetnosti koja sada počinje potpala bi, s jedne strane, temeljna analiza cele istorije umetnosti u odnosu na elemente, konstrukciju i kompoziciju u različitim vremenima i kod različitih naroda a, s druge strane, utvrđivanje napretka u području ova tri pitanja – put, tempo, nužnost obogaćivanja i skokovitog razvitka koji se u istoriji umetnosti može protezati u jednoj određenoj razvojnoj, možda talasastoj, liniji. Prvi deo ovog zadatka, analiza, graniči se sa zadacima pozitivne nauke. Drugi deo, put razvoja, graniči se sa zadacima filozofije. Ovde se stvara ključna tačka zakonitosti u ljudskom razvoju.[47]

U spisima Teo van Duzburga nalazimo određenja teorijskog rada umetnika:

> Bilo je nužno da umetnici postave svom teorijskom bavljenju iste uslove kao i svojoj umetnosti: egzaktnost, usled toga njihova su obrazloženja dobila TEHNIČKO-FILOZOFSKI karakter.

i

> Otuda je nastao nesporazum da moderni umetnici previše teoretiziraju i da su njihovi radovi nastali iz apriori prihvaćenih teorija. Upravo je suprotno: teorija nastaje kao nužna konsekvenca kreativne aktivnosti. Umetnici ne pišu o umetnosti, oni pišu iz umetnosti.[48]

Kazimir Maljevič konstituisanje *teorije dodatnog elementa* započinje definisanjem teorijskog statusa izlaganja:

> Nazivam ovo istraživanje umetničke produkcije uopšte i slikarstva pojedinačno (...) nauka umetničke kulture. Sa tog stanovišta slikarstvo

[47] Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, Dover, New York, 1979, str. 18-19.
[48] Theo van Doesburg, *Principles of Neo-Plastic Art*, Lund Humphries, London, 1969, str. 5-6.

će biti za mene totalitet, telo, u kome će biti razotkriveni svi posebni uslovi i uzroci – umetnikova koncepcija sveta, njegov pojedinačni pogled na prirodu i učinak ambijenta na njega. To je dokument estetičkog fenomena i sadrži (i kad se posmatra naučno) izuzetno vredan materijal koji će postati predmet istraživanja nove nauke – nauke o prirodi slikarstva.[49]

Ako pažnju preusmerimo na teorijski rad umetnika u drugoj polovini XX veka, uočavamo slične napore da se definiše šta je teorija umetnika, šta funkcije teorije umetnika jesu u odnosu prema konceptima *teorije umetnosti* i opšte *teorije ideja*. Teri Etkinson u uvodu prvog broja časopisa *Art-Language* definiše status konceptualne umetnosti, teorije umetnika i teorije umetnosti:

> Ni malo nije jednostavno odgovoriti na pitanje: 'Da li su dela teorije umetnosti deo sredstava konceptualnog umetnika i može li se delo koje je konceptualni umetnik prihvatio kao takvo smatrati delom konceptualne umetnosti?'

i

> 'Da li se ranija dela teorije umetnosti sad mogu smatrati delima konceptualne umetnosti?' Ovde se mora podrazumevati intencija konceptualnog umetnika. Sumnjivo bi bilo da je jedan teoretičar umetnosti, recimo 1964. godine, mogao smatrati neki svoj rad delom konceptualne umetnosti, kada su prvi začeci još nerazvijene svesti o pojmu konceptualne umetnosti postali evidentni tek 1966. Intencija konceptualnog umetnika se razlikuje od intencije teoretičara umetnosti zbog njihovog ranijeg različitog stanovišta i odnosa prema umetnosti, zbog biti njihovog uplitanja u umetnost.

i

> Razvoj dela nekih umetnika u Britaniji i u SAD, ukoliko se njihove intencije prihvate, ne znači prenošenje funkcije umetnika u funkciju teoretičara umetnosti, već njihovu neizbežnu nameru da prihvate razne teorijske konstrukcije za umetnička dela.[50]

U kontekstu strukturalističkih previranja u raspravama statusa jezika kulture, ideo loškog determinizma, strukturalnih i aksioloških funkcija slikarstva Mark Devad je pisao:

> Slikarstvo može i mora da nastavi borbu za izmenu svog jezika, ali glavna bitka nije u tome da se predmeti učine revolucionarnim (to oni ne mogu da budu sami po sebi, nego to postaju tek artikulacijom u jedan revolucionarni govor). Osnovni cilj je da se bitka prenese na područje saznanja, na područje filozofije, teorije i politike: glavna borba jeste borba između dijalektičkog materijalizma, kao oruđa proleterijata, i idealizma, kao zaštitnika interesa buržoazije, koje je slikarstvo počelo da koči, pošto je prethodno bilo fascinirano sopstvenim društvenim uspehom,

[49] Kazimir Maljevič (1981), str. 11.
[50] "Art Language", iz "Konceptualna umetnost" (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 7.

> osenčeno time što je rizikovalo da svojom sopstvenom produkcijom bude fetišizirano.[51]

Uvođenjem fenomenološke misli stvoren je okvir i za raspravu statusa teorije umetnika i transformacije prirode umetnosti, na primer, skulptor Nenad Petrović je pisao:

> Nakon iskustava moderne umetnosti pokazalo se da je prostor umetnosti mnogo složeniji i kompleksniji od svih definicija i određenja koja su dolazila od strane estetike, kritike i istorije umetnosti. Taj kompleks se nije samo pokazao na materijalnom nivou, otkrivanjem novih i do skoro, ili u umetnosti ne-priznavanih, ili ne-postojećih medija, već i na duhovnom nivou, upućivanjem u apstraktni svet ideja i prodorom u procese mišljenja i ponašanja u prostoru umetnosti. Ovaj proces nije bio izolovan, od svih zbivanja u modernoj nauci i filozofiji, ali je velikim delom dolazio iz same umetnosti, ne nekakvim napretkom, ili, kako neki skeptičari tvrde, nazadovanjem, već TRANSFORMISANJEM. Transformisanjem koje se ogledalo u brzim promenama (prevazilaženjem) stanja i mutacijama. U opštem smislu, proces transformacije prostora umetnosti bio je baziran na promenama stanja tri elementa: a) jezika, b) ontološkog statusa, c) prostora.[52]

Kretanja od konceptualne umetnosti ka diskurzivnostima *posle moderne* Zoran Belić W. je tumačio složenom *mapom*:

> Unutar ovih paradigmi, sa jedne strane, gradile su se čitave kosmološke vizije pod uticajem starih kosmologija Istoka i Zapada, a s druge strane vršile kulturološke i semiološke analize kako paradigmi samih, tako i opštih kulturoloških uslova i preduslova njihove geneze. Ovo je dalje uslovilo formiranje specifične aktivnosti koja se pre može nazvati meditacijom nego umetnošću, sem u slučaju kada se terminom umetnost referira na razvijanje umeća mišljenja-i-delovanja, koje je utoliko umetničko, ukoliko za svoje nastajanje duguje dijahrono prethodećim, svojevrsnim paradigmama umetnosti, i ukoliko za jedan od predmeta izučavanja uzima ove, kao i probleme vezane sa stvaranjem umetničkih radova u domenu vizuelno, auditivno i verbalno pojavnih struktura znakova.[53]

Navedeni primeri, s jedne strane, ukazuju na bitne čvorove konstituisanja teorije umetnika u XX veku, a s druge, na *razmene* sa različitim istorijskim i kulturalnim praksama.

***

Pojam *teorija umetnika* nije toliko uobičajen u muzici koliko u likovnim umetnostima, eksperimentalnom ili avangardnom filmu i teatru. Međutim, ako ga pri-

[51] Mark Devad, "Beleška o ideološko-političkoj situaciji u slikarstvu", *Ideje* br. 6, Beograd, 1979, str. 126.
[52] Nenad Petrović, "Prva skica o 'transformacionom prostoru' ili o trećem stadiju prostora umetnosti", *Mentalni prostor* no. 2, Beograd, 1984, str. n.n.
[53] Zoran Belić, W, "Diskurs umetnosti i diskurs teorije ideja", iz Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Miščević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić, i Žak Lakan (1987), str. 42-43.

menimo na različite tekstove i teoretizacije kompozitora ili, ređe pijanista, moći ćemo da izdvojimo takođe jednu složenu mapu razumevanja *hijatusa* muzike i teorijske diskurzivne interpretacije.

Teorijske namere koje se izražavaju pismom, spisima i beleškama Arnolda Šenberga i Igora Stravinskog gotovo da imaju identičnu funkciju kao kod pionira apstraktnog slikarstva Kandinskog, Mondriana, Dusburga ili Maljeviča. Ta intencija je usmerena na to kako učiniti da *novi jezik umetnosti* (slikarstva i muzike) bude uspostavljen i zatim prihvaćen kao *identitet nove umetnosti i nove kulture* u kontekstu projekta modernosti. Ako se prate spisi Šenberga i Stravinskog[54], izdvajaju se različiti nivoi formulisanja.

Prvo, *autopoetički nivo* – da bi kompozitor izveo obrt iz jednog tonskog sistema u drugi (Šenberg) ili iz jednog sistema prikazivanja u drugi sistem izražavanja (Stravinski) morao je da formuliše i *pojmove* koji čine razumljivim – prvo sebi, pa drugima – promenu *jezika muzike*. Ta promena je zasnovana kao promena u domenu intuicija komponovanja, tehnike izražavanja i smisla koji postignuti efekat ima u čulnoj ili kontemplativnoj umetničkoj ili estetskoj recepciji. Čitamo kod Šenberga:

> Dvodimenzionalan ili višedimenzionalan prostor u kome se izražavaju muzičke ideje jeste jedna jedinica. Iako se oku i sluhu može učiniti da su elementi tih ideja odvojeni i nezavisni, oni svoje pravo značenje otkrivaju samo zajedničkim dejstvom, čak iako nijedna reč sama za sebe ne može da izrazi misao bez odnosa sa drugim rečima. Sve što se zbiva ma u kojoj tački tog muzičkog prostora ima jače dejstvo od lokalnog. To dejstvo ne samo na svom nivou, nego i u svim drugim pravcima i nivoima, i utiče čak i na udaljene tačke... Iako se sastoji od melodije, ritma i harmonije, muzička misao, prema tome nije ni jedno ni drugo, nego sve to zajedno.[55]

Drugo, *pedagoški nivo* – kompozitor kada je razrešio *stvaralačke probleme* identiteta i razlike novog jezika muzike (od intuicija preko tehnike do umetničkog i estetskog razloga) morao je da stvori situaciju za razumevanje učinjenog, a to je *nova modernistička pedagogija* koja se odnosi i na izvođača i na slušaoca. Može se pogledati odlomak iz jednog Šenbergovog pisma:

> A sada nekoliko reči o vašoj nameri da analizirate ova dela s obzirom na primenu osnovnog dvanestotonskog niza. Moram vam iskreno reći: ja to ne bih bio u stanju. To bi za mene značilo raditi danima da bih otkrio kako je upotrebljeno dvanaest tonova, i na mnogim mestima bilo bi skoro nemoguće pronaći rešenje. Ja sam smatram to pitanje nevažnim, i to sam uvek govorio i svojim učenicima. Mogu vam pokazati veliki broj primera koji ilustruju *ideju* ovog načina komponovanja, ali umesto čisto

---

[54] Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Beograd, IP Vuk Karadžić, 1966; Igor Stravinski, "Poetika muzike", *Muzički talas* br. 5-6, Beograd, 1996, str. 77-80.

[55] Arnold Schönberg, »Composition with Twelve Tones (1)« (1941), iz *Style and Idea. Selected Writings*, Faber, London, 1975, str. 220.

mehaničke primene radije bih vam ukazao na kompozicione i estetske prednosti ovog metoda. Shvatićete zašto ga nazivam *metodom* i zašto termin *sistem* smatram pogrešnim.
Naravno, tada ćete shvatiti i tehniku (*sic*) kojom se ovaj metod primenjuje. Daću vam opšti pregled mogućnosti njegove primene i ilustrovati to što većim brojem primera. Očekujem da ćete priznati da su to pre svega dela muzičke imaginacije a ne, kao što mnogi pretpostavljaju, matematičke konstrukcije.[56]

Treće, *nivo subjekta* – kompozitor je gradio identitet *modernog umetnika*, a to znači manifestima, pismima i dnevnicima uspostavlja teze kompozitora/umetnika kao novog umetničkog, ali i društvenog subjekta (nosioca subjektivnosti, racionalnosti, projekta, drugosti) koji umetnošću i njenom utopijskom projekcijom menja svet umetnosti i anticipira njenu budućnost. Šenberg je, na primer, izjavio:

...Uspeo sam prvi put da se približim idealu izraza i forme kome sam godinama težio. Do ovog trenutka nisam imao ni dovoljno snage ni dovoljno sigurnosti da ostvarim taj ideal. Sada, međutim, kada sam sigurno krenuo svojim putem, da sam potpuno raskinuo veze sa jednom zastarelom estetikom; i ako idem ka cilju u koji ne sumnjam, ipak osećam otpor koji ću morati da savladam. Osećam da će čak i ljudi blagih naravi sa žestinom odbaciti moja dela i predosećam da čak ni oni koji su do sada verovali u mene neće biti spremni da shvate nužnost ovakvog razvoja muzike.[57]

Četvrto, *intertekstualni nivo* – teorijski spis kompozitora nije koherentni interpretativni sistemski produkt teorije ili filozofije umetnosti, već intertekstualni nekoherentni i međužanrovski odnos između različitih diskurzivnih disciplina od biografskog pisanja ili književnosti kao paradigmatske matrice ili sheme *pisanja o ...* preko teorija estetike i filozofije do bliskih teorijskih postupaka u drugim umetnostima. U spisu *Moja evolucija* se može maći sledeći komentar:

Od sedamdeset pet godina mog života ja sam posvetio devadeset procenata muzici. Počeo sam da učim violinu sa osam godina i takoreći odmah sam počeo da komponujem...
Istina, u to vreme ja sam postao zadivljen Rihardom Štrausom, ali ne još Gustavom Malerom, koga sam počeo da razumevam mnogo kasnije, u vreme kada njegov simfonijski stil više nisam mogao da upotrebim kao njegov uticaj na mene. (...)
U ovom primeru je otkrivena skrivena relacija između dve glavne teme. Ona je zasnovana na pojavi koraka melodije, koji se, u dugoj temi, čudesno kreće u suprotnom smeru.
...Ali ja sam siguran da um treniran u muzičkoj logici neće pasti čak

---

[56] Arnold Šenberg, navedeno u Donald Mičel, *Jezik moderne muzike*, Nolit, Beograd, 1983, str. 15-16.
[57] Šenbergova izjava povodom ciklusa pesama „Knjiga visećih vrtova" (*Das Buch der hängenden Gärten*), navedeno u Donald Mičel, *Jezik moderne muzike*, Nolit, Beograd, 1983, str. 32.

ni onda kada nije svestan svega što čini. Tako, nadam se opet da jedan čin milosti može dovesti do mog spasenja, kao što se desilo u slučaju *Kammersymphonie*, i otkrilo koherentnost u ovoj jasnoj oprečnosti.[58]

Peto, *nivo stava (programa)* – teorijski spis propisuje mogući svet i odnos prema ideologiji umetnosti, estetici, teoriji umetnosti i samoj praksi, drugim rečima, formuliše se ideološko gledište. Na primer, čitamo:

> Ako mi pođe za rukom da učenika naučim zanatskoj strani naše umetnosti potpuno, bez ostatka, kako to uvek može stolar, biću zadovoljan. A bio bih ponosan kad bih, varirajući jednu poznatu izreku, smeo da kažem: učenicima komponovanja oduzeo sam lošu estetiku, ali sam im zauzvrat dao dobar zanatski nauk.[59]

ili, veoma ironično:

> Borbeni poklič mora da bude površan ili bar delimično pogrešan da bi postao popularan. Šta je *Nova muzika*? To očigledno treba da bude muzika koja se, iako je još uvek muzika, u svemu bitnom razlikuje od ranije komponovane muzike. U velikoj umetnosti, očigledno, ima smisla prikazivati samo ono što nikako nije bilo prikazano.[60]

Šesto, *nivo konstituisanja muzičkog sistema* kao što je *teorija harmonije,* čime je ukazano na suštinski i u metajezičkom smislu najrazrađeniji spoj autopoetičkog diskursa kompozitora, pedagoškog koncepta podučavanja muzike i nauke o muzici (*Harmonielehre*)[61].

Ako se, zatim, pogledaju tekstovi Džona Kejdža pokazuje se sasvim drugačija teorijska pozicija od Šenberga i Stravinskog. Svaki Kejdžov tekst je *politički tekst* koji samu poetiku i, time, pitanja o tehnici kao da zanemaruje ističući egzistencijalni, etički, politički, umetnički, religiozni stav u procesu konstituisanja nove, emancipatorske realnosti poznog modernizma. Kejdžov diskurs je u isto vreme teorija umetnika, manifest, filozofski esej, pesnički tekst, politički diskurs i problematizacija samog statusa teksta kao diskursa u odnosu prema muzici i bilo čemu drugom u duhu fluksusa[62]. Kejdžov tekstualni rad se može kontekstualizovati prema tri *izvora* iz *teorije ideja*:

(a) autoterapijske funkcije filozofskog teksta kod Ludviga Vitgenštajna[63], drugim rečima, teorijski tekst ne pruža stav ili gledište, već pokazuje kako pisac ili govornik prolazi anomalijama, pogreškama, zabludama i metafizičkim zamkama sopstvene prakse;

(b) zamisli upotrebe *neupotrebljivog*, odnosno, onoga što je izvan konzistentnih sistema filozofije, umetničke poetike, kompozitorskog kreda ili same muzike

---

[58] Arnold Schönberg (1975), „My Evolution", str. 79, 82, 85, 92.

[59] Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, University of California Press, Berkeley, 1983, str. 12.

[60] Arnold Schönberg (1975), "New Music, Outmoded Music, Style and Idea", str. 114.

[61] Arnold Schoenberg (1983).

[62] Achile Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962,* Mazzotta, Milano, 1990; i Michael Nyman, »Seeing, hearing: Fluxus«, iz *Experimental Musicc - Cage and Beyond,* Cambridge University Press, Cambridge, 1999, str. 72-88.

[63] Ludvig Vitgenštajn (1980).

kao umetnosti, u pitanju je razvijanje koncepta *ready madea*[64] Marsela Dišana[65], proširivanje te emancipatorske zamisli na eklektične *pokretne mape*, mape kretanja sistemima umetničkih, društvenih, religioznih i civilizacijskih razlika i odnosa, te

(c) postavljanja zamisli *slučaja* kao dijalektičke suprotnosti jezičkom determinizmu, uzročnosti ili motivisanosti, tj. iz zen budizma – poznata su Kejdžova interesovanja za učenja zen učitelja T.D. Suzukija[66] – izveo zamisao *slučaja*, tj. neočekivanog obrta koji ostvaruje *novo (oslobađajuće) stanje duha i egzistencije*. Pri tome, novo stanje egzistencije nije ni estetska ili umetnička sloboda ni religiozno otkrovenje u evropskom judejsko-hrišćanskom smislu, već anarhistički emancipatorski individualni gest proboja paradigme pragmatizma (američka kultura) i racionalnosti (evropska kultura), što Kejdž duguje učenjima američkog anarhiste Toroa[67].

Ako se pažnja usredsredi na Kejdžove tekstove, može se postaviti sledeća pregledna šema:

(1) tekstovi koji govore o inovaciji u okviru muzike kao umetnosti, na primer:

> Gde god da se nalazimo, ono što čujemo uglavnom su šumovi. Kada ih prenebregavamo, oni nam smetaju. Kada ih slušamo, oni nas očaravaju. Zvuk kamiona koji ide brzinom od pedeset milja na čas. Smetnje na radio aparatu. Kiša. Mi želimo da uhvatimo i kontrolišemo te zvukove, da ih upotrebimo kao ne zvučne efekte, već kao muzičke instrumente.

ili

> Naročita funkcija električnih instrumenata biće da omoguće potpunu kontrolu nad strukturom alikvotnih tonova (nasuprot šumovima) i da učine da ovi tonovi postanu dostupni svakoj frekvenciji, amplitudi i trajanju.[68]

ili

> Već dugo godina primećujem kako muzika – kao aktivnost odvojena od ostalog života – ne prodire u moju svest. Strogo muzička pitanja nisu više ozbiljna pitanja. Nije uvek bilo tako. Kada sam počinjao da svoj život posvećujem muzici, još uvek je na polju muzike bilo bitaka koje je trebalo dobiti. Ljudi su razlikovali muzičke zvukove i šumove. Ja sam sledio Vareza i borio se za šumove. Drugi muzičari su to takođe činili. Ranih tridesetih godina jedini komad napisan isključivo za udaraljke bila je Varezova *Jonizacija*. Do 1942. godine bilo je preko stotinu takvih dela. Sada ih ima bezbroj. Gotovo svako ko danas sluša zvukove sluša sa lakoćom i bilo koje alikvotne (zvučne) strukture koje zvukovi imaju. Više nema diskriminacije šumova.[69]

---

[64] *Ready made* kao diskurzivna formula, koncept, apstraktna strategija rada sa svetom, a ne upotreba i premeštanje artefakta iz konteksta u kontekst.

[65] Marcel Duchamp, "Apropo *ready-mades*", iz Zoran Gavrić (ed), *Marcel Duchamp - Izbor tekstova*, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.

[66] D.T. Suzuki, Erih From, *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd, 1969.

[67] Henry David Thoreau, *O dužnosti građanina da bude neposlušan*, Global Book, Novi Sad, 1997.

[68] John Cage, "Budućnost muzike: Credo", iz Miša Savić, Filip Filipović (eds), *John Cage - Radovi / tekstovi 1939-1979 - izbor*, Radionica SIC, Beograd, 1981, str. 19-21.

[69] John Cage, "Budućnost muzike", iz Miša Savić, Filip Filipović (1981), str. 201.

(2) tekstovi koji govore o umetnosti, na primer, "Iskazi o Dišanu":

Istorija
Ostaje opasnost da će izaći iz torbe u koju smo ga stavili. Dokle god ostane zaključan -
Ostali su umetnici. Dišan sakuplja prašinu.
Ček. Žica koju je bacio. Mona Lisa. Muzičke note izvađene iz šešira. Staklo. Slika puške-igračke. Stvari koje je pronalazio. Stoga, sve što se vidi – svaki predmet plus proces gledanja u njega – jeste Duchamp.[70]

(3) tekstovi međužanrovskog tipa između teorije umetnika, filozofije i književnog eseja ili fragmentarne interpolirane naracije, često sa alegorijskim funkcijama, na primer:

Makrobiotska dijeta se u velikoj meri bavi sa jin i jangom i pronalaženjem ravnoteže između njih. Ja nisam ovo proučavao pažljivo. (...) Drugi način da se kuva pirinač: koristi istu proporciju pirindža, pusti ga da prokuva i tada jednostavno pokrije sa ...[71]

(4) tekstovi kao biografski (sintetički) iskazi o unutrašnjem (duhovnom) ili spoljašnjem (egzistencijalnom) iskustvu, odnosno, o svetu kao umetničkom delu, na primer,

Jedne večeri, dok sam još uvek živeo na Grand Stritu i Monrou, došao mi je u posetu Izamu Nogući. U sobi nije bilo ničega (ni nameštaja, ni slika). Pod je od zida do zida bio prekriven prostirkom od lišća kokosove palme. Prozori nisu imali zavesu ni zastor. Izamu Nogući reče, "Jedna stara cipela izgledala bi veoma lepo u ovoj sobi".[72]

(5) politički tekstovi, tekstovi koji su glas razumevanja subjekta u modernom društvu i koji su anarhistički eksces koji se gradi na homologiji ekscesa u tekstu i ekscesa u društvu, ali i na homologiji političkog i egzistencijalnog u gotovo šamanističkom gestu, na primer:

...izabrao sam da ponovo radim na spisima Henrija Dejvida Toroa. Izvodi koji su upotrebljeni nisu izabrani tako da istaknu neku posebnu stvar, već su dobijeni pomoću ji đingovskih operacija slučaja primenjenih na *Walden*, *Dnevnik* i *Esej o građanskoj neposlušnosti*. (...) Više nego išta drugo potrebno nam je zajedništvo sa svakim. Borba za vlast ne može se nikako povezati sa zajedništvom. Zajedništvo nadilazi granice: ono uključuje i čovekove neprijatelje. Toro je rekao: "Najbolje zajedništvo koje ljudi imaju je tišina".[73]

(6) tekstovi koji se mogu interpretirati kao *pesnički tekstovi*, ali koji imaju veoma različite funkcije: ritualni tekst (izgovaranjem postaje događaj), uslovno rečeno *magijski* tekst ili tekst koji ima funkciju zen koana, tekst *revolucionarnog preobražaja* individuuma, tekst podučavanja o samoj prevratničkoj egzistenciji od trivijalne svakodnevice do *sublimnog* herojskog gesta umetnika itd, na primer:

---

[70] John Cage, „Iskazi o Duchampu", iz Miša Savić, Filip Filipović (1981), str. 177.
[71] John Cage, "Macrobiotic Cooking", *Aerial* no. 6/7, Edge Books, Washington DC, str. 131.
[72] John Cage, "Kako proći, udariti, pasti i protrčati", iz Miša Savić, Filip Filipović (1981), str. 179.
[73] John Cage, „Predgovor *Predavanju o vremenu*", iz Miša Savić, Filip Filipović (1981), str. 199.

10
for a while but eventuallY it '
it also a largE part of my work
againSt
conversation' puns on intentions' take an oBject do something to it do something else
as painting ' than it is to Use
To accept the
I'
The
i ' m
about the uSe of the word in **the** '
i find it more intereSting to use a real
mirror ' my worK became a constant
nor not ' fIt together
complete uNit or a ...[74]

Kejdž polazi od poetičkog da bi došao do propozicionog (propozicioni stav kao stejtment o umetnosti ili politici) i da bi zatim došao do tekstualnog koje je homologno egzistencijalnom (brati gljive, kuvati, meditirati, voditi ljubav, očekivati slučaj, slikati, govoriti). Tekst postaje autonoman model tekstualne produkcije u odnosu na muzičku praksu ili, barem njoj paralelan na nivou tekstualnosti ili na nivou političkih zastupanja unutar ideologija visokog i poznog modernizma.

***

Teorija umetnika je karakteristična i ekscesna pojava unutar modernističkih autonomija i specijalizacija umetničkih praksi. *Ona* – paradoksalno – jeste gest izvođenja, najčešće, fragmentarne i hibridne teorije u autonomnom prostoru umetnosti i time potvrda samodovoljnosti umetnosti u odnosu na kulturu i društvo, ali teorija umetnosti jeste i *fatalni* iskorak iz 'same umetnosti' u dostupne kontekste tekstova kulture i time dekonstruianje čvrstih granica umetnosti.

Hibridne teorije

Termin *hibridno*[75] vodi poreklo iz diskursa biologije. Ukazuje na nastajanje novih bioloških vrsta ukrštanjem različitih biljnih i životinjskih vrsta. Termin se sa negativnim značenjima javlja u devetnaestovekovnim diskursima rasizma gde označava, najčešće, neželjeno mešanje ljudskih rasa, a kasnije i mešanje različitih etničkih individuuma i skupina. Termin je primenjen, zatim, pozitivno na različite interdisciplinarne raz-

[74] John Cage, "Art Is Either a Complaint or Do Something Else", *Aerial* no. 6/7, Edge Books, Washington DC, str. 26.

[75] „Theorizing Cultuiral Hybridity", iz Susan Stanford Friedman, *Mappings – Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton University Press, Princeton NJ,1998, str. 82-93.

voje humanističkih i društvenih nauka, odnosno, teorijskih delatnosti tokom XX veka.

Antonio Negri je postavio jednu opštu koncepciju 'hibridizacije' u domenu političke rasprave društva i razlikovanja *naroda* od *mnoštva*. Hibridizacija je razlikovanje i presecanje granica mnoštva.[76] Mnoštvo (ital. *moltitudine*, engl, *multitude*) je mnogostrukost subjekata, a to znači nereduktivna mnogostrukost, beskrajna količina tačaka, beskrajno razlikovanje unutar celine. Mnoštvo *singularnosti* se ne može svesti na zamisao 'naroda' ili jedne celovitosti.[77] Negri je koncept 'hibridizacije' izveo iz konkretno-političkog polja u područje filozofske materijalističke rasprave o *biću*:

> Postoje hiljade načine hibridizacije bića, mnoštvo načina da se to učini, jer atomi koji sačinjavaju telo su mnogostruki: kada se kombinuju međusobom i sa mnoštvom atoma oni sačinjavaju druga tela, a svet je time stvoren. Sa ove tačke gledišta princip bića je baš princip hibridizacije.[78]

Hibridizacija ukazuje na složenost ljudskog života u odnosu na prošlost i na budućnost. U Negrijevoj diskusiji se zapaža uloga hibridnosti i hibridizacije u mnogostrukosti oblikovanja ljudskog života i njegovih pojavnosti u svetu od fizike i biologije preko politike do istorije i političkih utopija. Pri tome, on kritičku materijalističku zamisao hibridizacije kao borbe za slobodu suprotstavlja hibridizacijama subjektivizacije, eksploatacije, tržišta i moći novih sredstava za proizvodnju da *dematerijalizuju* i *hibridizuju* svaki rad u praksi ovladavanja i eksploatacije samog rada. Hibridizacija, zato, nije samo 'pozitivan pojam' već pojam i praksa kroz koju se dijalektički prelamaju društveni odnosi, tj. odnosi moći u ovladavanju životom i u oslobođenju života. Život nije celina jednog već mnoštvo kontradikcija i konfrontacija.

Na primer, visoki zapadni modernizam bio je zasnovan kao kritika i eliminacija hibridnosti u umetnostima i kulturi težnjom ka bitnoj i fundamentalnoj, na primer, *jednorodnosti* umetničkog medija i dela.[79] Apsolutna muzika je trebala da bude *sama muzika* ponuđena koncentrisanom slušanju, odnosno, uspostavljanje zapadne koncepcije apsolutne muzike je bilo zasnovano na redukciji telesne recepcije muzike na recepciju muzike jednim specijalizovanim čulom: čulom sluha. Apstraktni ili, još razrađenije modernistički slikari kasnih pedesetih i ranih šezdesetih godina XX veka težili su nereferencijalnoj pikturalnosti situiranoj po pravilima plošnih kompozicija, tj. apstraktno slikarstvo je trebalo da bude ponuđeno samom pogledu, specijalizovanom pogledu koji nije deo telesne artikulacije itd. Nasuprot modernizmu, avangarde[80] od dade[81] iz kasnih desetih godina do fluksusovskih intermedij-

---

[76] Antonio Negri, Anne Dufourmantelle, „E as in ...", iz *Negri on Negri*, Routledge, New York, 2004, str. 67.

[77] Antonio Negri, Anne Dufourmantelle (2004), „M as in ...", str. 111-112. Negri ukazuje još na dva određenja 'mnogostrukosti': mnogostrukost je klasa produktivnih singularnosti i mnogostrukost poseduje ontološku moć, str. 112.

[78] Antonio Negri, Anne Dufourmantelle (2004), „H as in ...", str. 83.

[79] Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", *3+4* br. a, Beograd, 1978, str. 32-35.

[80] Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.

[81] S.C. Foster (ed.), *Dada The Coordinates of Cultural Politics - Crisis and the Arts - The History of Dada* vol. 1, G. K. Hall&Co, New York, 1996.

skih[82] produkcija ranih šezdesetih godina i telkelovskih[83] intertekstualnih praksi druge polovine šezdesetih godina težile su nekonzistentnosti, necelovitosti i, svakako, hibridnosti u estetskom, umetničkom, kulturalnom i političkom smislu. Termin hibridnost se pojavljuje prema i sa konkurentskim terminima, kao što su: sinkretizam, pluralnost, heterogenost, eklekticizam itd. Pri tome, sinkretizam označava najniži stupanj eklekticizma, tj. označava celinu koja nastaje spajanjem ili sjedinjavanjem dveju suprotnih, ponekada i suprotstavljenih, strana, stranaka, mogućnosti, pojavnosti ili datosti. Pluralnost označava množinu/mnogostrukost koja opstoji, nadilazi 'jedno' ili 'dva', pa time sebe pokazuje kao odnos mnogostrukih razlika ili neuporedivosti koje su tu i sada (tamo i tada) u nekakvom nekonfliktnom ili konfliktnom odnosu nerazrešenosti. Pluralnost ukazuje na zamisao heterogenosti. Heterogenost označava 'nešto', jedno ili celo, koje je sačinjeno, tj. kolažirano i montirano, od razlikujućih konstituenata ili odnosa koje su u podnošljivom ili opstajućem odnosu. A, eklekticizam je, pak, strategija sa mnogobrojnim taktikama koje omogućavaju postojanje, pojavljivanje, predočavanje ili zastupanje hibridnog, sinkretičkog, pluralnog ili heterogenog, pre svega, u istorijskom i geografskom smislu. Eklektično znači preuzeto od drugog, ono što je zasnovano na uzimanju, premeštanju i preuzimanju iz sećanja, sa tragova ili iz arhiva. Ako se uvaže naznačene terminološke razlike i potencijalnosti može se reći da je *hibridno* svako pretpostavljanje, izvođenje ili prepoznavanje bilo kog odnosa (strukture, teksta, pojave, događaja) kao sinkretičkog, pluralnog ili heterogenog sa ukazivanjem na razlike (*différence*) i razluke (*différance*) u društvenim, kulturalnim ili umetničkim praksama. Sintagma 'hibridne teorije' govori o teorijama koje nastaju:

a) u kulturalnim anarhičnim ili, tek, haotičniom mešanjima ili premeštanjima diskursa i kriterijuma tumačenja i interpretiranja bez poštovanja tradicionalnih disciplinarnih granica;
b) posredstvom transgresija kojima se iz jednog *normalnog*, kanonskog ili dominantnog diskursa prelazi u drugi, ali i obratno, i
c) kritikom ili autokritikom važećih, odnosno, sopstvenih hegemonija i uticaja kao ponuđenih samorazumljivih i kao celovitih horizonata očekivanja.

Kada se uvodi zamisao hibridne platforme i hibridne teorije misli se na situaciju u kojoj pisac/teoretičar sopstvena polazišta ne vidi kao disciplinarno jednoznačno situirana, na primer, u filozofiji, estetici ili studijama kulture. Već, polazišta prepoznaje u neodređenom, otvorenom i promenljivom prostoru/vremenu kretanja i reagovanja na nekoherentne stimuluse aktuelnih teorija, studija umetnosti i kultura. Hibridne teorije su izvan-disciplinarne teorije koje u poljima spoljašnjim važećim, stabilnim i zatvorenim disciplinama uspostavljaju kritičku platformu razmene ili tumačenja onoga što u konstituisanju disciplina biva zanemareno, aproksimirano, idealizovano ili, čak, cenzurisano u ime suštinske posebnosti, tj. fundiranosti *matične discipline*. O hibridnim teorijama se govori u različitim teorijskim i studijskim disciplinama, na

[82] Ljubica Stanivuk, Aleksandra Janković, Jasna Tijardović (eds), *Fluksus - Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.
[83] Peter Ffrench, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

primer, može se govoriti: o studijama performansa[84], studijama fotografije[85], studijama feminizma[86], studijama prikazivanja identiteta ili odnosa identiteta[87], studija umetnosti i kulture postsocijalizma ili studijama tranzicijskih kultura, odnosno, studijama umetnosti i kulture u epohi globalizma[88], politike novih medija[89], studijama novih digitalnih medija[90], studija telesnih produžetaka (proteza)[91] itd.

Jedna od radnih polaznih interpretacija hibridne teorije može biti ona koja ukazuje da se hibridne teorije ne formiraju oko konzistentne metode uspostavljene u definisanoj i institucionalno oblikovanoj teorijskoj ili naučnoj disciplini, već oko izvođenja otvorene ili interaktivne platforme koja prati *razlike* i *razluke* odnosa teorije i umetnosti. Platforma je postavka različitih mogućnosti i razloga koji pružaju 'upotrebljive' protokole za izvođenje interpretativnih procedura koje se heuristički mogu menjati tokom izvođenja istraživanja i rasprave. Hibridne teorije se vide kao kritične, kritičke i transfigurativne u praksama koje demonstrativno pokazuju *teorijsku izvodljivost*. Hibridne teorije su *kritične* pošto pokazuju ono 'skriveno' što stabilne disciplinarne teorije, nauke i filozofije prezentuju kao po sebi razumljivo ili u saglasnosti sa paradigmatskim pretpostavkama discipline kao 'normalno'. One ulaze u rizik neskrivenosti *označiteljskog rada* i njegovih aktuelnih, potencijalnih ili brisanih efekata na granicama sigurnosti i nesigurnosti filozofije, estetike ili posebnih društvenih i humanističkih nauka. Hibridne teorije nisu antifilozofske ili antinaučne, ali nisu ni pro-filozofske ili pro-naučne. Njima se i *kroz* njih se traži i izvodi problem u odnosu na filozofiju i u odnosu na nauke. Izvođenje problema se ne dešava u očiglednom institucionalnom prostoru. Zato, one su *odnosne*, a ne *konstitutivne* (fundamentalne) u odnosu na institucije nauke, umetnosti, kulture i društva. Hibridne teorije su *kritičke* jer se izvode analizom i autoanalizom pozicioniranog problema – one jesu kritičke po tome što se zasnivaju na postavljanju kritičkog problema u odnosu na prividne trans-

---

[84] Richard Schechner, *Performance Studies – An introduction*, Routledge, London, 2002; Henry Bial, *The Performance Studies Reader*, Routledge, London, 2004.

[85] Suzan Sontag, *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd, 1982; Rolan Bart, *Svetla komora - Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993; Eduardo Kadava, *Reči svetlosti – Teze o fotografiji istorije*, Beogradski krug, Beograd, 2002.

[86] Peggy Phelan, *Unmarked – The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993; Griselda Pollock (1999); Branislava Anđelković (ed), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.

[87] Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *Forms of Being – Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, British Film Institute, London, 2004; Amelia Jones, Andrew Stephenson (eds), *Performing the Body - Performing the Text*, Routledge, London, 1999.

[88] Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003; Brian Holmes, *Hijeroglifi budućnosti – umjetnost i politika u doba umreženosti*, WHW i Arkzin, Zagreb i Paris, 2002-03; Renata Salecl, *Protiv ravnodušnosti*, Arkzin, Zagreb, 2002; Marina Gržinić, *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Beograd, 2005; Susan Bak-Moris, *Svet snova i katastrofa*, Beogradski krug, Beograd, 2005.

[89] Hakim Bej, *T.A.Z. – Temporarna autonomna zona, Ontološka anarhija, Poetski terorizam*, CSU, Beograd, 2003; Aleksandar Bošković (ed.), *Critical Art Ensemble: Digitalni partizani - Izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2000; Critical Art Ensemble, *The Molecular Invasion*, Autonomedia, New York, 2002.

[90] Lev Manovič, *Metamediji, izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001; Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004; Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press, Durham, 2002.

[91] David Wills, *Proteza*, Beogradski krug, Beograd, 2001; Marquard Smith, Joanne Morra (eds), *The Prosthetic Impulse – From a Posthuman Present to a Biocultural Future*, The MIT Press, Cambridge MA, 2006.

parentnosti, umetnosti, nauke, filozofije i, svakako, politike. Hibridne teorije mogu zadobijati različite moduse kritičkog rada: od realističkog i materijalističkog kriticizma preko kulturološkog kriticizma do, zaista, hibridnih potencijalnosti dekonstrukcije kao demonstrativnog preuzimanja uloge kritikovanog u njenom decentriranju ili hibridnih potencijalnosti zavođenja, tj. interpretativnog predočavanja privlačenja između objekta i subjekta u polju njihovih konstruktivnih i dekonstruktivnih potencijalnosti. Ako se povežu epistemološke mogućnosti kritičnog i kritičkog rada unutar hibridnih teorija moguće je izvesti koncept transfigurativnosti kao koncept interpretativno kritičnog i kritičkog kretanja i indeksiranja, odnosno, ponovnog-mapiranja u aktuelnim, brisanim ili potencijalnim teorijskim kontekstima. Mapiranje se može razumeti kao resemantizacija, a to znači oživljavanje smislenosti neke tvorevine ili svojstva njegovim premeštanjem ili smeštanjem u novi kontekst.

Hibridne teorije nisu antiontološke u smislu radikalnog tekstološkog antiesencijalizma i teorijskog konstruktivizma, već 'ontološka pitanja' postavljanju ukazivanjem na prezentovanje i tumačenje i u sinhronijskom i u dijahronijskom smislu različitih polazišta sa uračunavanjem kriznih konfliktnosti i kontradikcija 'prodora' onoga što je van tekstualno, tj. spoljašnje jeziku. Ako je tako, tada, na primer, u *hibridnim teorijama roda* obrće se pažnja sa centriranja vanjezičkog biološkog identiteta kao sigurnog i neupitnog kriterijuma razmišljanja i tumačenja subjekta na načine na koje se biološki identiteti izvode kao kriterijumi normalne ili normativne identifikacije, a to znači na koji način, u metafizičkom smislu, *bilo šta postoji* u ljudskim mikro- ili makrodruštvenim praksama na način prepoznatljivosti. Ili, na koji način se uspostavljaju politike, strategije za primenu, tumačenja 'identiteta' kao invarijantnog (zatečenog, ontologiziranog) ili kao varijantnog (primenljivog, izvodljivog)?

Pojam hibridne teorije je danas, gotovo žargonski, izjednačen sa pojmom i terminom *teorija*. U najopštijem smislu se termin 'teorija' koristi da označi hibridne, različite i, često, neuporedive protokole i procedure tumačenja i interpretacije koje se primenjuju bez pozivanja na fundamentalna načela i *matičnost* humanističkih i društvenih naučnih i teorijskih disciplina. Teorija se, zato, razumeva manje kao prikaz nečega, već, pre, kao delatnost ili izvođenje odnosa identifikovanja, indeksiranja, opisivanja, tumačenja, interpretacije ili rasprave, odnosno, zastupanja. Takav pojam teorije se razlikuje od pojmova 'teorija relativnosti', 'filozofska teorija', 'teorija kulture' ili 'teorija umetnosti' jer se tu, uvek, misli na teoriju kao uređena znanja o fizici, filozofiji, kulturi ili umetnosti. Hibridna teorija ili 'teorija' se ukazuje kao *relativno slobodno* – dobrovoljno, slučajno, haotično, prestupničko, interdisciplinarno – kretanje bliže ili, zaista, dalje od istraživanog problema. Teorija je područje mišljenja i pisanja, pre svega pisanja, čije je granice teško odrediti. Reč je o poli-žanru koji je nastao iz književnog *žanra eseja*[92] istupanjem iz intelektualno-književnih granica pisanja i nomadskim pro-

[92] Theodor W. Adorno, "Esej o eseju", iz Nadežda Čačinović-Puhovski (ed.), *Theodor W. Adorno, Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 17-36; ili Mihail N. Epštejn, *Esej*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.

laskom različitim društvenim, humanističkim ili umetničkim disciplinama. Teorija nastaje izlaskom iz polazne discipline. Džonatan Kaler piše:

> Radovi koji pripadaju teoriji imaju učinke izvan svog izvornog područja.[93]

U ovom smislu teorija nije skup metoda i kriterijuma sistematizacije znanja o društvu, kulturi ili umetnosti, već potencijalno beskrajno mnoštvo raznorodnih tekstova od sasvim tehničkih problema pisanja i čitanja preko akademske filozofije do svih drugih aktuelnih ili fikcionalnih problema oblikovanja ili zastupanja življenja:

> Žanr 'teorije' uključuje radove s područja antropologije, povijesti umjetnosti, teorije filma, rodnih studija, lingvistike, filozofije, političke teorije, psihoanalize i znanstvenih studija, društvene i duhovne povijesti te sociologije. Iako povezani s raspravama u spomenutim područjima, ti su radovi postali 'teorijom' jer su njihovi pogledi i argumenti potakli ili utjecali i na one koji se ne bave navedenim disciplinama. Radovi koji postanu 'teorijom' daju prikaze korisne za promišljanje značenja, prirode, kulture, djelovanje psihe, odnosa javnog i privatnog života te velikih povijesnih silnica i sudbine pojedinca.[94]

Teorija koja je na ovaj način predočena nastala je u dugom i složenom raslojavanju i decentriranju akademskog filozofskog i naučnog znanja u kontekstu društvenih i humanističkih nauka i njihovih granica sa naukama o umetnostima, tj. plutajućim, otvorenim i promenljivim diskursima visoke i popularne kulture. Začetak žanra 'teorije' može se pratiti od književne esejistike, preko teorija ruskog književnog formalizma do strukturalističkog i poststrukturalističkog nadilaženja filozofije kao 'sigurnog' ili 'izvesnog', odnosno, 'opštevažećeg' horizonta svakog ljudskog znanja i delovanja *oko* znanja. Teorijom se propituju sva ona, na prvi pogled, po sebi razumljiva znanja koja se, uobičajeno, u okvirima filozofije, humanistički i društvenih nauka prihvataju i primenjuju kao *savladana* i opšte važeća znanja.

Hibridnost eseja

Esej i esejistička praksa su u nekom smislu preteče *hibridne teorije*. Esej je privilegovani *prolaz* iz književnog, fikcionalnog, pisma u *metajezik*, ali, istovremeno, esej je i privilegovani *procep* u telu metajezika kojim se rasipa očekivana konzistentnost teorije postajući *prah*, prvostepeno pismo književnosti. Esej kao praksa spada u interpretativna – hermeneutička – kruženja iz jezika u metajezik i obrtano. U pitanju su iskorak, odstupanje i povratak. Može se uočiti nekoliko instruktivnih primera koji vode ka *moćima eseja:*

1. Martin Hajdeger sa pravom nagoveštava da "Ocrtavanje razumevanja izgrađuje

[93] Jonathan Culler, "Teorija kao žanr", iz *Književna teorija – veoma kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001, str. 11.
[94] Jonathan Culler (2001), "Teorija kao žanr", str. 12.

sopstvenu mogućnost. Izgrađivanje razumevanja nazivmo izlaganje. U njemu razumevanje prisvaja, razumevajući, ono svoje razumljeno", zatim, "Tu, smisao se mora shvatiti kao formalno-egzistencijalni skelet razumevanju pripadne otvorenosti" i "*Krug* u razumevanju pripada strukturi smisla kojeg je fenomen u egzistencijalnom ustrojstvu tubivstvovanja ukorenio u rastumačujuće razumevanje. Bivstvujuće koje je okruženo svojim bivstvovanjem kao bivstvovanjem-u-svetu ima ontološku strukturu kruga. Ipak, s obzirom da *krug* ontološki pripada jednoj vrsti bivstvovanja prisutnosti (postojanje), mora se izbeći, uglavnom, da se sa ovim fenomenom ontološki karakteriše i nešto takvo kao što je tubivstvovanje"[95];

2. Ludvig Vitgenštajn provokativno i *autoterapijski* obećava: "Moji stavovi se rasvjetljavaju time što ih onaj tko me razumije na kraju priznaje kao besmislene kada se kroz njih, po njima, preko njih popeo napolje. (On mora tako reći odbaciti ljestve pošto se po njima popeo.) On mora ove stavove prevladati, tada će ispravno vidjeti svijet. O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti"[96];
3. Rolan Bart ukazuje na uživanje u pisanju: "Zadovoljstvo u tekstu: kao i Bekonov podražavalac, ono može da kaže: *nikada se ne pravdati, nikada se ne objašnjavati*. Ono nikada ništa ne poriče: 'Skrenuću svoj pogled, to će ubuduće biti jedina moja negacija'."[97]
4. Žak Derida uvodi u *kruženje* i prekidanja kruženja pitanjima: "Šta je književnost? I pre svega, šta znači *pisati*? Pitanje je kako činjenica pisanja može poremetiti/uznemiriti/problematizovati pitanje *šta jeste*? i čak *šta to znači*? (...) Ova pitanja su izazvana željom: zašto me upis tako fascinira, preokupira i određuje? Zašto sam tako fasciniran književnim pristupom upisu?"[98];
5. Čarls Harison, povodom postkonceptulnog slikarstva grupe Art&Language, usredsređuje pažnju na potencijal prekida: "Za drugostepeni diskurs, kao i za mnoge druge stvari, bilo je karakteristično to što je posedovao potencijal za prekid hermeneutičkih krugova. Hermeneutički krugovi naše kulture su možda tek marginalna pitanja hermeneutike, značenja kao takvih. To su manipulacioni krugovi, Art&Language je produkovao sopstvene produktivne hijerarhije, sopstvene prvostepene hijerarhije. One su potencijalni krugovi i nisu slobodne od manipulacije. Ali takvi krugovi su se ponovo stvarali da bi bili prekinuti. Kultura ne podržava ove spiralne prekide. To je kultura instrumentalnih manipulativnih krugova."[99]

---

[95] Martin Hajdeger, "Razumevanje i izlaganje" iz *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanje*, Delo-Argumenti, Beograd,1973, str. 486, 490, 492.
[96] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987, str. 189.
[97] Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975, str. 3.
[98] Jacques Derrida, „Time of a Thesis: punctuations", iz Alan Montefiore (ed), *Philosophy in France Today*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 1983, str. 37-38.
[99] Charles Harrison, "The Orders of Discourse: The Artist's Studio", iz *Art&Language*, Ikon Gallery, Birmingham, 1983, str. 4.

Esej je *samo pisanje*: ni-proza-ni-poezija već samo pisanje u procesu. Pismo se izvodi kao 'događaj' pisanja – tekst od teksta i tekst među tekstovima koji time što je među tekstovima uspostavlja značenja. Književni esej je žanr književnog pisma i, zato, književni esej je najbliži – sasvim blizu, na rastojanju dodira, milovanja, nadraživanja – samom pismu, mnogo bliže nego što je estetički esej, esej o filmu, esej o muzici, esej o slikarstvu ili skulpturi, esej o teatru, esej o arhitekturi ili esej tehnoestetskih studija. Esej o estetici, esej o filmu, esej o muzici, esej o slikarstvu ili skulpturi, esej o teatru moraju da nadiđu 'primarni' medij da bi postali jezik i to jezik pisanja. Oni moraju da prekorače rascep, često i provaliju, između nediskurzivnosti muzičkih tonova/šumova, između svetlosnih slika, između scenske prostornosti-telesnosti-vremenitosti, između pikturalne i skulpturalne materijalnosti i jezika koji ostaje zabeležen kao govor o... Filozofski esej, pa i estetički esej, blizak je književnom eseju, zasnivaju se na istom posredniku i sličnoj praksi: pismu i pisanju. Da bi se filozofski esej vratio samom pismu, prešao *prag* pisma, naslutio ili prikazao ono bitno od pisma i pisanja, nužno je da iz krute-konzistentne metarasprave ili metaanalize pređe u *meko pismo* koje nosi individualno obećanje subjektivnosti i neodređenosti u otporu racionalnosti ili formalizmu konzistentnog izvođenja naučnog ili filozofskog diskursa. Esej je određen napetošću između šireće nomadske subjektivnosti prelaženja mape sveta jezika i teritorijalne racionalnosti lociranih kriterijuma jasnoće, konzistentnosti, kontekstualnog smisla, istine, funkcionalnosti i pragmatičnih vrednosti. Esej obećava otvorenost, mada ne mora biti otvoren ni u konceptualnom ni u tekstualnom smislu. *Neodređenost*, od arbitrarnosti preko slučaja do subjektivnosti i konceptualne otvorenosti spiska svojstava eseja, ulazi u karakterizaciju *esejističkog žanra* koji kao da neposredno otkriva samoodređujuće aktivnosti čovekovog duha, pisma ili tekstualne razmene (intertekstualna dimenzija eseja). Adorno otvorenost-zatvorenost eseja problematizuje shemom:

> Esej je ujedno i otvoreniji i zatvoreniji no što se to sviđa tradicionalnom mišljenju. Otvoreniji je utoliko ukoliko svojim sklonostima negira sistematiku, a toliko je samodovoljniji koliko se strože pridržava tog negiranja; ostaci sistematičnosti u eseju, primjerice infiltracija literarnih studija sa zgotovljenim, raširenim filozofemima, kojima se želi izazvati poštovanje, ne vrijedi više od psihologijskih trivijalnosti. Esej je, međutim, zaključeniji jer emfatički radi na formi prikazivanja. Svijest o neidentičnosti prikazivanja i stvari tjera prikazivanje na neograničene napore. Samo u tome je esej sličan umjetnosti, inače je zbog pojmova koji se u njemu pojavljuju, a koji i sami izvana donose ne samo svoje značenje nego i svoju logičku svezu, nužno srodan teoriji. No, on se i ne izvodi jedinstveno iz teorije – što je kardinalna greška svih Lukacsevih kasnijih eseja – niti je polog za buduće sinteze. Duhovnom iskustvu to jače prijeti nevolja što se napornije zgušnjava u teoriju i pravi da je našlo kamen mudraca. Pa, ipak, duhovno iskustvo po vlastitoj usmjerenosti naginje takvu objektiviranju. Esej odražava tu antinomiju. Kao što apsorbira pojmove i iskustva izvana, tako apsorbira i teorije, samo što njegov odnos spram

njih nije odnos stajališta. Ako esej više nije puko, naivno, bez stajališta i ovisno o prominentnosti svojih pred-meta, ako, štoviše, odnos spram svojih predmeta iskorištava kao sredstvo protiv ukletosti početka, tada, takoreći parodijski, ozbiljuje inače nemoćnu polemiku mišljenja protiv puke filozofije stajališta. Esej razdire teorije koje su mu blizu: njegova tendencija je uvek tendencija likvidaciji mnijenja, pa i onoga kojim sam počinje. Esej je ono što je bio od početka, kritička forma *par excellence;* i to kao imanentna kritika duhovnih tvorevina, kao konfrontacija onoga što one jesu s njihovim pojmom, kao kritika ideologije.[100]

Mihail Epštejn paradoksalnost eseja vidi u moći ili, tek, potencijalu dokazivanja i ubeđivanja, kao da esej funkcioniše na način *govora*:

> Paradoks esejističkog mišljenja sastoji se u tome što individualnost, koja podleže dokazivanju, dokazuje upravo time čime i treba da bude dokazana – samom sobom. Čovek se određuje tek u toku samoodređivanja, a njegovo pisanje, stvaralaštvo jeste način prikazivanja te pokretne ravnoteže *ja* u *ja*, onog što se određuje i onog koji određuje.[101]

Pokazuju se ta mnogostruka *lica eseja*. *Lice* pisma je uživanje bez pravdanja. Esej liči na pismo Markiza de Sada[102], poznog Rolana Barta[103] ili Klosovskog[104] ili Solersa[105]. Ali, bitno je i *lice* kritičkog postupka – kritička teorija sa svim prolascima kroz društvene institucije moguća je najčešće samo kao esej od Valtera Benjamina[106] do Martina Džeja[107] ili Viktora Burgina[108]. Esej ima i lice izgradnje *lestvi* samoodređivanja (Epštejn) ili samoterapije (vitgenštajnovski pristupi od Art&Languagea[109] do pesnika ili teoretičara poezije Čarlsa Bernstina[110] i Merdžori Perlof[111]). Uočena i nesvodiva različitost i multipliciranost *lica eseja* jeste odlučni čin *istupanja iz kruga*.[112]

Esejom se zahteva umeće, često i spisateljska akrobatika, istupanja iz kruga. U eseju se najveće i najdublje *tajne* i *složenosti* ljudske prirode izazivaju, postavljaju,

---

[100] Theodor W. Adorno, „Esej o eseju", iz Nadežda Čačinović Puhovski (1985), str. 31.
[101] Mihail Epštajn (1997), *Esej*, str. 9.
[102] Markiz de Sad, *Filozofija u budoaru*, Rad, Beograd, 1989.
[103] Rolan Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Svetovi, Novi Sad, Oktoih Podgorica, 1992; Roland Barthes, *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1991.
[104] Michel Foucault, "The Prose of Acteon", iz James Faubion (1994), str. 123-155.
[105] Filip Solers, "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", *Delo* br. 12, Beograd, 1969, str. 1326-1334.
[106] Walter Benjamin, *Uz kritiku sile – eseji*, Razlog – SC, Zagreb, 1971; Walter Benjamin (1974), Viktor Žmegač (ed), *Walter Benjamin: Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
[107] Martin Jay, *Cultural Semantics – Keywords of our Time*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1998.
[108] Victor Burgin, *Between*, Basil Blackwell, Oxford, 1986; Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Macmillan, London, 1987; Victor Burgin, *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J, 1987.
[109] Art&Language, *Art&Language*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.
[110] Charles Bernstein, *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Sun &Moon Press, Los Angeles, 1986.
[111] Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Northwestern University Press, 1983.
[112] Reči Martina Hajdegera, navedene u spisu Tineta Hribara, "Zev Hermeneutičkog kruga" iz *Hermeneutika. Teorija tumačenja i razumevanje*, Delo-Argumenti, Beograd, 1973, str. 493.

izazivaju ili rešavaju akrobatskim *gestama filozofskih igračaka*[113] koje se prepoznaju u retoričkim figurama pisma (pisanja) unutar književnosti i iskoraka iz književnosti ka drugim umetnostima. Izlaskom iz književnosti esej prestaje da bude *dočarana* atmosfera intelektualnog predočavanja 'problema' za pisca i počinje da *lebdi* među tekstovima i žanrovima pisanja.

Epoha teorije: hibridnost na delu ili o *Tel Quelu*

Epoha teorije započinje sa *lebdećim tekstovima* koji nemaju čvrsti kontekstualni identitet i profil. Taj izlazak je na najeksplicitniji način izveden delovanjem grupe autora oko pariskog časopisa *Tel Quel*. *Tel Quel* je časopis čiji su saradnici počeli i izveli imanentnu kritiku i preobražaj *novog romana*[114] i, zatim, strukturalizma[115]. Časopis je pokrenuo francuski romanopisac Filip Solers u Parizu 1960. godine, a izlazio je do 1983. godine, kad Solers pokreće novi časopis *L'infini*. Časopis su uređivali: Solers, Žan-Edern Alie, Marsel Plejne, Denis Roše, Žan Luj Bodri, Mark Devad, Julija Krsteva idr. Suradnici su, između ostalih bili Žorž Bataj, Rolan Bart, Gi Skarpeta, Mišel Fuko, Žak Derida, Lis Irigaraj, Pjer Bulez, Cvetan Todorov idr. Autori okupljeni oko časopisa *Tel Quel* istraživali su teorijska pitanja o nauci, književnosti, politici i odnosima neverbalnih umetnosti. Njihova ishodišta su bila u velikim kritičkim praksama XIX veka, tj. u materijalističkoj filozofiji Karla Marksa, ekscesnoj i kriznoj filozofiji Fridriha Ničea i psihoanalizi Sigmunda Fojda, odnosno, u *transgresivnim* književno filozofskim praksama od Markiza de Sada do Žorža Bataja. Delovanje je karakterisala kritika strukturalizma kao sinhronijskog statičnog tumačenja znaka, tj. za poststrukturalizam znak nije konačni dovršeni produkt (pisanja, slikanja, izvođenja), već trenutak u procesu transformacije značenja u društvenim procesima (sistemima i praksama) proizvodnje značenja:

> Razumijevanje subjekta u označavanju kakvo su ostvarili i marksizam i psihoanaliza zahtijeva da se na znak gleda samo kao na jedan trenutak u procesu označavanja. To je trenutak koji proizvodi i fiksira značenje, ali to nije apsolutan, unaprijed određen odnos. Znak, odnos između označitelja i označenog, jeste taj koji je fiksiran u konstrukciji pozicija za subjekt koji izriče. Takvo poimanje naglašava aktivnost označitelja, čije ograničenje u stvaranju određenih označenih zbog toga postaje pitanje pozicionalnosti u društvu i društvenim odnosima.[116]

To znači da je umetnička i teorijska praksa pretpostavljena kao kritična materijalna praksa pisanja suočena sa društvenim ograničenjima. Granice teksta nisu u tekstu već u odnosu teksta sa označiteljskim praksama, tj. *društvenim otporima pisanju*: cen-

---

[113] Annette Michelson, *Filozofska igračka*, Samizdat B92, Beograd, 2003.
[114] Peter Ffrench (1995), „Critique of the *Nouveau Roman*", u „The emergence of fictional space", str. 55-58.
[115] Peter Ffrench (1995), „Intersections in the Avant-garde", str. 70-104.
[116] Rosalind Coward, John Ellis, „Kritika znaka", iz *Jezik i materijalizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 154.

zurom, potiskivanjem, brisanjem, odbacivanjem itd. Zatim, bitno je suočenje sa, altiserovski[117] projektovanom, razlikom politike i ideologije. Politika je predočena kao javna interventna delatnost, a ideologija kao dejstvo *državnih aparata* na stvaranje ili organizovanje društvene i, zatim, individualne realnosti. S druge strane, problematizovane su temeljne filozofske razlike 'razuma' i 'nerazuma', koje, sledeći Fukoa[118], nisu bile tretirane kao isključujuće binarne opozicije (nebo i zemlja, materija i duh, muško i žensko), već kao odnosi diskontinuiteta i kontinuiteta u pisanju i predočavanju tekstom. Time se došlo do teorijske platforme koja je ukazivala na odsutnost stabilnih pozicija simboličkih značenja[119] i važnosti procesa[120]. Saradnici časopisa *Tel Quel* vlastiti rad su tumačili kao oblik *terorističkog delovanja* u kulturi, Solers je govorio:

> Da, gospodine, mi smo bili teroristi! I teoretičari.[121]

Članovi *Grupe za teorijske studije*, teorijske formacije bliske *Tel Quelu*, objavili su manifestni tekst *Revolucija sada ovde – Sedam tačaka*[122] u kome su proklamovali da novi teoretičari nisu filozofi, učenjaci ili pisci pošto oni napadaju društvo koje deluje na takvoj vrsti podele društvenog rada, moći i uloga. Ukazali su, zatim, na očekivanje od *teorijske prakse* koja nije tu samo da objasni zatečeni svet, već i da bude interventna unutar označavajućih i označiteljskih procesa. Napravljen je prekid sa Sartrovim[123] teleološkim projektom upućenim angažovanom intelektualcu. Njihova teorija se, naprotiv, identifikovala kao praksa teorije. To je bilo blisko Altiserovom određenju *teorijske prakse*:

> Postoji praksa teorije. Teorija je specifična praksa koja se obavlja na određenom objektu i dovodi do vlastitog *proizvoda*; jednog *saznanja*. Posmatrano u samom sebi, svaki teorijski rad pretpostavlja dakle prvobitno datu materiju i *sredstva za proizvodnju* ('teorijske' koncepte i način njihove upotrebe: metod).[124]

Politika autora oko *Tel Quela* je bila prorevolucionarna materijalistička teorija koja se pozivala na Altiserovu školu kritičke teorije i od 1968. godine na maoizam.[125] Marksistička filozofija, posebno ekscesnost maoizma i kineske kulturalne revolucije, vodila je *telkelovce* od teorije *lebdećih tekstova* i diskontinuiteta između racionalnog i

---

[117] Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz Charles Harrison, Paul Wood (2003), str. 953-960.
[118] Michel Foucault, "Distance, Aspect, Origine", *Critique*, Paris, November 1963, str. 20-22.
[119] Michel Foucault, "Language to Infinity", iz James Faubion (ed), *Michel Foucault – Aesthetics, method, and epistemology* (volume 2), Penguin, London, 2000.
[120] Julia Kristeva, „The Subject in Process", iz Patrick Ffrench, Roland-François Lack (eds), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998, str. 133-178.
[121] "Filip Solers" (razgovor vodio Pjer Bonsen), *Treći program RB* br. 86-87, Beograd, 1990, str. 112.
[122] „The Revolution Here Now / Seven Points" (*Tel Quel* no. 34, Paris 1968), videti: http:/www.marxists.org/history/france/tel-quel/no.34.htm.
[123] Jean-Paul Sartre, „Angažovana književnost", iz Vjekoslav Mikecin (ed), *Marksizam i umjetnost II*, IC Komunist, Beograd, 1976, str. 325-337.
[124] Luj Altise, „A. Marksistička teorijska praksa", u „O materijalističkoj dijalektici – o nejednakosti početka", iz *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971, str. 152.
[125] Patrick Ffrench (1995), „Barthes" i „*Tel Quel* Marxism", str. 31 i str. 107-125.

neracionalnog ka pitanjima o *društvenim kontradikcijama*[126], tj. ka suočenju sa tekstualnim mehanizmima predočavanja društvene borbe u pismu i proizvođenja 'uzoraka' društvene borbe *materijalnosti pisanja*. Pri tome, estetski aspekti nisu zanemareni. Autori oko *Tel Quela* su izveli kritiku strukturalizma kao naučnog metajezika pokazujući da ne postoji objektivan i egzaktan jezik nezavistan od delovanja subjektivnosti: ideološkog, seksualnog, kulturalnog upisa subjekta, odnosno, da se kritika *naučnog fetišizma* ostvaruje prelazom *praga pisma: što znači metaforičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne subjektivnosti unutar teorijskog pisanja. Ova tri aspekta mogu se nazvati polazištima teorije tekstualnog pisanja budući da poststrukturalisti* pokazuju da pismo ima posebnu i suštinsku *istoriju koja konstituiše gledišta i poimanje realnosti. Kritika teksta kao oblika* materijalne proizvodnje značenjske realnosti zasniva se na povezivanju kritičkih modela Marksa, Ničea i Frojda sa semiološkom i tekstualnom teorijom. Solers, zato, priziva pojam intertekstualnosti:

> Sada pristupimo problemu *intertekstualnosti*, pojmu od bitnog značaja, koji je Julija Kristeva definisala kao: 'pokazatelj načina na koji jedan tekst čita istoriju i u nju ulazi'.[127]

Pojam intertekstualnosti je omogućio dvostruki zahvat: (1) da se dođe do pokazne hibridnosti u svakom kulturalnom tekstu i da se (2) suoče, akademski, neuporedive teorije, na primer, rezultati psiholingvističkih jezičkih analiza Noma Čomskog sa semiotičkim tehnikama sovjetske semiotike (*Škola iz Tartua*). S druge strane, intertekstualnost je omogućila uporednu demonstrativnu analizu književnog i filozofskog govora i pisma. Tekst je postao poprište ili poligon *materijalne borbe* između proizvodnih kontradikcija pisanja. Tekst se demonstrativno pokazivao, po Solersu, posredstvom:

- pisanja kao *režije* i gomilanja prikazivanja,
- intertekstualnosti i rada sa materijalnim *telom pisanja* u odnosu *tela-teksta* i *tela-pisca* ili *tela-čitaoca*, te
- pisanja kao aktiviranja 'motiva' – pokretanja skupova reči.[128]

Takav tekst je u polju *prakse pisanja*. Deridina, slavna, fraza „izvantekstualno ne postoji" (*Il n'y a pas de hors-texte*)[129] može se tumačiti na sasvim različite načine. Prvo, ova fraza se može tumačiti, ako se sledi *telkelovski* protokol, kao zamisao materijalnih odnosa i razlika u svetu gde su 'tekst' i 'svet' (tekst i *referent*) različite pojavnosti istorijski pokrenute *materije*. Tekst i referent se ne pokazuju, zato, kao odnos ogledala i objekta koji se ogleda, već kao izvođenja kontradikcije materije u praksi proizvodnog rada, tj. pisanja. Praksa je, ako se sledi Altiserov način razmišljanja, svaki proces preobražaja određene sirovine u neki određeni proizvod, tj. preobražaj ostvaren ljudskim radom

---

[126] Philip Sollers, "Sur la contradiction", iz *Sur le matérialisme: De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Seuil, Paris, 1974, str. 74, 100.
[127] Filip Solers (1969), str. 1331.
[128] Filip Solers (1969), str. 1333.
[129] Jacques Derrida, „Pretjeranost. Pitanje metode", u „*Taj opasni nadomjestak...*", u „Drugi dio: Priroda, kultura, pismo", iz *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 212.

koji koristi određena sredstva za proizvodnju.[130] Praksa pisanja je proces preobražaja društvenih *tragova* znanja, mišljenja, osećanja, ponašanja, upisivanja, brisanja itd. u određeni proizvod pisma, tj. tekst. Praksa pisanja je ostvarena ljudskim radom koji koristi određena sredstva za proizvodnju karakteristična za kulturalni ili istorijski trenutak pisanja. Kontinuitet – produžnost – teksta i sveta nije u tome što je tekst o svetu, kao u teorijama mimezisa, već u tome što su tekst i svet u procesu materijalnog preobražaja ljudskim radom usred društvenih kontradikcija i njihovih posledica, a to su konfrontacije. Drugo, Deridina fraza „izvantekstualno ne postoji“ može se tumačiti, saglasno recepcijama filozofije dekonstrukcije kao poststrukturalizma i, zatim, postmoderne. Tada se tekst i tekstualno vidi kao hipotetički svet mogućih premeštanja i odnosa unutar kulture koja je strukturirana, tj. izvedena, kao *svet tekstova*. Polazi se od antiesencijalističkog koncepta da *svet* nije ono što *je tu prisutno izvan teksta*, već da je svet *ono* što je posredovano i u posredovanju ponuđeno kao trenutni tekstualni odnos odnošenja i potencijalnog 'dekonstruisanja' do nekog drugog relativnog odnosa tekstova. Pri tome, nije reč o teorijskom ili filozofskom negiranju 'realnog' u ime 'subjektivnog', već, naprotiv, o ukazivanju da je odnos 'realno' – 'subjektivno' uvek i jedino odnos tekstualnih ili, u opštijem smislu, tekstualno-medijskih posredovanja. Ne ulazi se u metafizički subjektivizam kojim se *negira svet*, već se pokazuje da je 'svet' dat kao *svet* posredstvom teksta. Žak Derida je frazu „izvantekstualno ne postoji“ tumačio saglasno zamisli da je pismo 'to' što prethodi svakom gestu subjekta. To što prethodi ili ono što kasni, nisu, fundamentalni iskazi o onom prvom prethodećem/kasnećem, već o svakom kašnjenju koje već postoji u lancu posredovanja, tj. pisanja. Kada se pomisli da se stiglo s onu stranu znakova i teksta, do samog zaista prethodećeg referenta, otkriće se novi tekstovi i njihove naslage. Reč je o beskrajnom ulančavanju i tkanju pisma koje prekriva *ono* što će smatrati *svetom*:

> Vidjet ćemo da bezizglednost ovdje nije slučajna, sretna ili nesretna. Cjelokupna teorija strukturalne uvjetovanosti bezizglednosti formirat će se malo pomalo prilikom čitanja; neograničen proces zamjenjivanja svagda je već *dokidao* prisustvo, upisivao u njega svijet ponavljanja i podvostručavanja. Bezizgledno prikazivanje prisutsva nije slučajno prisustvo; želja za prisustvom rađa se naprotiv iz dubine predstave, predstave predstava itd. Sam je nadomjestak u svakom značenju ove riječi, pretjeran.[131]

Reč je o *zamenama* za *izvor*, za *prirodu*, za *referenta*, za *ono što jeste pravo*, tj. *biće*. Potencijalno beskrajno ulančavanje 'zamena' je problem – kako misliti *zamenu* na mestu 'same stvari'. Deridin odgovor je bio:

> Iz primjera ovih nadomjestaka uočavamo jednu nužnost: nužnost beskonačnog lanca koji neizbježno umnožava zamjene, na koji se način

[130] Luj Altise (1971), „Praktično rešenje i teorijski problem. Čemu teorija?“, u „O materijalističkoj dijalektici – o nejednakosti početka“, str. 145.
[131] Jacques Derrida (1976), „Pretjeranost. Pitanje metode“, u „*Taj opasni nadomjestak...*“, u „Drugi dio: Priroda, kultura, pismo“, str. 213.

neracionalnog ka pitanjima o *društvenim kontradikcijama*[126], tj. ka suočenju sa tekstualnim mehanizmima predočavanja društvene borbe u pismu i proizvođenja 'uzoraka' društvene borbe *materijalnosti pisanja*. Pri tome, estetski aspekti nisu zanemareni. Autori oko *Tel Quela* su izveli kritiku strukturalizma kao naučnog metajezika pokazujući da ne postoji objektivan i egzaktan jezik nezavistan od delovanja subjektivnosti: ideološkog, seksualnog, kulturalnog upisa subjekta, odnosno, da se kritika *naučnog fetišizma* ostvaruje prelazom *praga pisma*, što znači metaforičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne *subjektivnosti* unutar teorijskog pisanja. Ova tri aspekta mogu se nazvati polazištima teorije tekstualnog pisanja budući da poststrukturalisti pokazuju da pismo ima posebnu i suštinsku istoriju koja konstituiše gledišta i poimanje realnosti. Kritika teksta kao oblika materijalne proizvodnje značenjske realnosti zasniva se na povezivanju kritičkih modela Marksa, Ničea i Frojda sa semiološkom i tekstualnom teorijom. Solers, zato, priziva pojam intertekstualnosti:

> Sada pristupimo problemu *intertekstualnosti*, pojmu od bitnog značaja, koji je Julija Kristeva definisala kao: 'pokazatelj načina na koji jedan tekst čita istoriju i u nju ulazi'.[127]

Pojam intertekstualnosti je omogućio dvostruki zahvat: (1) da se dođe do pokazne hibridnosti u svakom kulturalnom tekstu i da se (2) suoče, akademski, neuporedive teorije, na primer, rezultati psiholingvističkih jezičkih analiza Noma Čomskog sa semiotičkim tehnikama sovjetske semiotike (*Škola iz Tartua*). S druge strane, intertekstualnost je omogućila uporednu demonstrativnu analizu književnog i filozofskog govora i pisma. Tekst je postao poprište ili poligon *materijalne borbe* između proizvodnih kontradikcija pisanja. Tekst se demonstrativno pokazivao, po Solersu, posredstvom:

- pisanja kao *režije* i gomilanja prikazivanja,
- intertekstualnosti i rada sa materijalnim *telom pisanja* u odnosu *tela-teksta* i *tela-pisca* ili *tela-čitaoca*, te
- pisanja kao aktiviranja 'motiva' – pokretanja skupova reči.[128]

Takav tekst je u polju *prakse pisanja*. Deridina, slavna, fraza „izvantekstualno ne postoji" (*Il n'y a pas de hors-texte*)[129] može se tumačiti na sasvim različite načine. Prvo, ova fraza se može tumačiti, ako se sledi *telkelovski* protokol, kao zamisao materijalnih odnosa i razlika u svetu gde su 'tekst' i 'svet' (tekst i *referent*) različite pojavnosti istorijski pokrenute *materije*. Tekst i referent se ne pokazuju, zato, kao odnos ogledala i objekta koji se ogleda, već kao izvođenja kontradikcije materije u praksi proizvodnog rada, tj. pisanja. Praksa je, ako se sledi Altiserov način razmišljanja, svaki proces preobražaja određene sirovine u neki određeni proizvod, tj. preobražaj ostvaren ljudskim radom

[126] Philip Sollers, "Sur la contradiction", iz *Sur le matérialisme: De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Seuil, Paris, 1974, str. 74, 100.
[127] Filip Solers (1969), str. 1331.
[128] Filip Solers (1969), str. 1333.
[129] Jacques Derrida, „Pretjeranost. Pitanje metode", u *„Taj opasni nadomjestak..."*, u „Drugi dio: Priroda, kultura, pismo", iz *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 212.

koji koristi određena sredstva za proizvodnju.[130] Praksa pisanja je proces preobražaja društvenih *tragova* znanja, mišljenja, osećanja, ponašanja, upisivanja, brisanja itd. u određeni proizvod pisma, tj. tekst. Praksa pisanja je ostvarena ljudskim radom koji koristi određena sredstva za proizvodnju karakteristična za kulturalni ili istorijski trenutak pisanja. Kontinuitet – produžnost – teksta i sveta nije u tome što je tekst o svetu, kao u teorijama mimezisa, već u tome što su tekst i svet u procesu materijalnog preobražaja ljudskim radom usred društvenih kontradikcija i njihovih posledica, a to su konfrontacije. Drugo, Deridina fraza „izvantekstualno ne postoji" može se tumačiti, saglasno recepcijama filozofije dekonstrukcije kao poststrukturalizma i, zatim, postmoderne. Tada se tekst i tekstualno vidi kao hipotetički svet mogućih premeštanja i odnosa unutar kulture koja je strukturirana, tj. izvedena, kao *svet tekstova*. Polazi se od antiesencijalističkog koncepta da *svet* nije ono što *je tu prisutno* izvan teksta, već da je svet *ono* što je posredovano i u posredovanju ponuđeno kao trenutni tekstualni odnos odnošenja i potencijalnog 'dekonstruisanja' do nekog drugog relativnog odnosa tekstova. Pri tome, nije reč o teorijskom ili filozofskom negiranju 'realnog' u ime 'subjektivnog', već, naprotiv, o ukazivanju da je odnos 'realno' – 'subjektivno' uvek i jedino odnos tekstualnih ili, u opštijem smislu, tekstualno-medijskih posredovanja. Ne ulazi se u metafizički subjektivizam kojim se *negira svet*, već se pokazuje da je 'svet' dat kao *svet* posredstvom teksta. Žak Derida je frazu „izvantekstualno ne postoji" tumačio saglasno zamisli da je pismo 'to' što prethodi svakom gestu subjekta. To što prethodi ili ono što kasni, nisu, fundamentalni iskazi o onom prvom prethodećem/kasnećem, već o svakom kašnjenju koje već postoji u lancu posredovanja, tj. pisanja. Kada se pomisli da se stiglo s onu stranu znakova i teksta, do samog zaista prethodećeg referenta, otkriće se novi tekstovi i njihove naslage. Reč je o beskrajnom ulančavanju i tkanju pisma koje prekriva *ono* što će smatrati *svetom*:

> Vidjet ćemo da bezizglednost ovdje nije slučajna, sretna ili nesretna. Cjelokupna teorija strukturalne uvjetovanosti bezizglednosti formirat će se malo pomalo prilikom čitanja; neograničen proces zamjenjivanja svagda je već *dokidao* prisustvo, upisivao u njega svijet ponavljanja i podvostručavanja. Bezizgledno prikazivanje prisutsva nije slučajno prisustvo; želja za prisustvom rađa se naprotiv iz dubine predstave, predstave predstava itd. Sam je nadomjestak u svakom značenju ove riječi, pretjeran.[131]

Reč je o *zamenama* za *izvor*, za *prirodu*, za *referenta*, za *ono što jeste pravo*, tj. *biće*. Potencijalno beskrajno ulančavanje 'zamena' je problem – kako misliti *zamenu* na mestu 'same stvari'. Deridin odgovor je bio:

> Iz primjera ovih nadomjestaka uočavamo jednu nužnost: nužnost beskonačnog lanca koji neizbježno umnožava zamjene, na koji se način

[130] Luj Altise (1971), „Praktično rešenje i teorijski problem. Čemu teorija?", u „O materijalističkoj dijalektici – o nejednakosti početka", str. 145.

[131] Jacques Derrida (1976), „Pretjeranost. Pitanje metode", u „*Taj opasni nadomjestak...*", u „Drugi dio: Priroda, kultura, pismo", str. 213.

> stvara značenje onoga od čega se ove razlikuju; iluzija same stvari, neposrednog prisustva, prvotnog zapažanja. Neposrednost je izvedena. Sve počinje iz sredine, i to je ono što je 'neshvatljivo razumu'.[132]

Ova dva primera materijalističkog i dekonstruktivističkog gledanja na *telkelovski* tekst ukazuju na bitnu kontradikciju njihove *tekstualne produkcije*: između nužnost (materijalne proizvodnje) i arbitrarnosti (govora iz središta) tekstualnog rada na premeštanjima i umnožavanjima tekstova među tekstovima.

Jedan karakterističan autor hibridne teorije je francuski teoretičar književnosti i kulture Rolan Bart. On je prošao više teorijskih faza da bi nakon eseja *Od dela do teksta*[133] i *Smrt autora*[134] pa preko knjige *Uživanje u tekstu*[135] došao do taktike *nepouzdanog* ili *neizvesnog*[136] *pisanja* naspram filozofije, nauke ili teorije u 'tvrđem' smislu. Tu nepouzdanost i neizvesnost pisanja on objašnjava *odbijanjem moći* u ime traganja i govora:

> ...rado ću reći: da glasno sanja svoje istraživanje – a ne da sudi, da bira, da postavlja, da se podređuje jednom usmerenom znanju...[137]

Ali, kava je njegova *slabost*, *nepouzdanost* ili *neizvesnost*, te kako se proteže od spisa *Fragmenti ljubavnog govora*[138] do knjiga[139] *Rolan Bart po Rolan Bartu* i *Svetla komora*? Da li je reč o teoretičaru koji je u sebi otkrio pisca ili o piscu koji se služio teoretičarem u međužanrovskom pisanju ili je reč o nečemu drugom? Kod Barta su ove mogućnosti otvorene, međutim, postoji jedan presudni moment, a to je suočenje *sužanjstva* i *moći* koje on razrešava multipliciranjem primera na hipotezama potencijalnog R.B.-a. Na jednom mestu, piše:

> U jeziku se dakle neodvojivo prepliću sužanjstvo i moć. Ako slobodom nazivamo snagu da se sačuvamo od Moći ali i snagu da nikoga ne potčinimo, slobode može biti samo izvan jezika. Nažalost, ljudski jezik ne poseduje to izvan: to su zatvorena vrata. Iz jezika se može izaći samo po cenu nemogućeg: kroz mističko jedinstvo koje je opisao Kjerkegor kada je Avramovu žrtvu definisao kao neobičan čin, ispražnjen svakog pa i unutrašnjeg govora – čin usmeren protiv opštosti, grupnosti, moralnosti jezika; ili kroz ničeovski amin koji predstavlja veselo pretresanje (prodrmavanje) jezičkih prinuda, što Delez naziva reaktivnim ogrtačem jezika. Ali nama, koji nismo ni vitezovi vere ni nadljudi, ostaje, ako mogu tako da kažem, samo da varamo jezik i da varamo jezikom. Ovu spasonosnu prevaru, ovo bekstvo, ovu sjajnu varku koja nam omogućava da

---

132 Jacques Derrida (1971), „Lanac nadomjestaka", u „*Taj opasni nadomjestak...*", u „Drugi dio: Priroda, kultura, pismo", str. 206.
133 Roland Barthes, "Od djela do teksta", iz Miroslav Beker (1999), str. 202-207.
134 Roland Barthes, "Smrt autora", iz Miroslav Beker, (1999), str. 197-201.
135 Rolan Bart (1975).
136 Rolan Bart, "Pristupna beseda", *Treći program RB-a* br. 51, Beograd, 1981, str. 173.
137 Rolan Bart (1981), str. 174.
138 Rolan Bart, "Fragmenti ljubavnog govora", *Treći program RB-a* br. 36, Beograd, 1978, str. 269-335.
139 Rolan Bart (1992); i Rolan Bart, *Svetla komora - Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993.

čujemo jezik (osluškujemo) izvan-moći, kroz uzvišenost permanentne revolucije jezika, nazivam sa svoje strane: *literaturom.*[140]

Bartova *praksa pisanja* nije samo *književnost*, pre svega, suočenje je sa izvođenjem 'subjekta' i 'tela' Rolana Barta među tekstovima kulture. Mada, istovremeno sa ili bez odlaganja tekstovi kulture jesu i efekat pisanja: *književnost.* To je paradoks koji svaka poližanrovska teorijska praksa susreće i sa kojim se na planu materijalnih kontradikcija lomi, pokazuje kao krhka i nemoćna da zavlada naukom, teorijom i filozofijom *kroz* književnost. S druge strane, ona ih upija, usisava i preobražava u govor koji zavodi, koji se približava telom teksta telu koje je usred pisma za tekst. Bart je to sasvim precizno naznačio u sledećem paragrafu:

'Koje telo? Mi ih imamo više.' Ja imam telo koje vari, mučljivo telo, treće glavoboljno i tako dalje: čulno, mišićno (ruka pisca), humorno i, naročito, *emotivno*: koje je uzbuđeno, uskomešano, ili zdepasto, ili razdragano, ili uplašeno, a da ništa ne izgleda tako. S druge strane, mene do fascinacije pleni socijalizovano telo, telo mitološko, veštačko telo (telo japanskog travestita) i prostituisano telo (telo glumca). A povrh tih javnih tela (literarnih i pisanih), imam još, ako tako mogu da kažem, i dva lokalna tela: parisko telo (živahno, umorno) i moje seosko telo (odmorno, teško).[141]

Time je napravljen jedan 'tekstualni vrtlog' u kome se suočavaju neuporediva izvođenja registara privatnosti, kulturalnog, *artističkog*, javnog, semiološkog, naučnog, književnog, lokalnog i opšteg. Ne postoji jedan zahtev ili jedan 'narativ', već mnogostrukost *kulturalnih tragova* koji se upisuju na mesto sećanja i, zato kao da jesu *trag tragova kulturalne analize*[142] u praksama književne produkcije. Za Barta je i *fotografija majke* i 'ljubavni govor' sećanje, i to ne neki efekat fiziologije sećanja – udar nervnih završetaka, već *kulturalni trag* i govor tog *traga* koji zadobija smisao samo time što se u analizi koja prerasta u raspravu pokazuje kao 'trag' među tragovima kulturalnih proizvodnji, razmena i potrošnji. U odnosu na fotografiju, Bart zapisuje u odnosu na svoje pisanje:

Od vremena (na početku ove knjige: to je već daleko) kad sam se pitao o svojoj privrženosti nekim fotografijama, verovao sam da mogu razlikovati polje kulturnog interesa (*studium*) i onu neočekivanu šaru koja katkad pređe tim poljem i koju sam nazvao *punctum*. Sada znam da postoji jedan drugi *punctum* (drugi 'ožiljak') osim 'detalja'. Taj novi *punctum*, koji se više ne tiče forme nego intenziteta, jeste Vreme, bolni zanos noema (*to-je-bilo*), njegova čista predstava.[143]

Time se ukazuje taj paradoksalni konflikt zastupnika kulture i moći čula u građenju sećanja koje je instrument zastupanja vremena za subjekt. U odnosu na ljubav, Bart zapisuje:

Hoću da promenim poredak: ne da raskrinkavam, tumačim, već od same

---

[140] Rolan Bart (1981), str. 177.
[141] Rolan Bart (1992), "Pluralno telo", str. 71.
[142] Inge E. Boer, Mieke Bal (eds), *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, Continuum, London, 2002.
[143] Rolan Bart (1993), "39", str. 85.

svesti da napravim opojno piće, i kroz to da pristupim do kraja viđenju stvarnog, da pristupim velikom jasnom snu, proročkoj ljubavi.[144]

Proizvodnja, razmena i potrošnja jesu nekakav 'događaj' uživanja radi uživanja u pismu koje se pita o ljubavi. Odnos *tela-zaljubljenog* i *tela-teksta* je perverzna priča o slobodi koja mora izmaći Zakonu. Za Barta, potrošnja odnosa dva tela (tela-teksta i tela pisca/čitaoca) jeste perverzija:

> Ta sloboda je luksuz koji svako društvo treba da obezbedi svojim građanima: onoliko jezika koliko ima želja: utopijski predlog jer nijedno društvo nije spremno da prizna da postoji više želja. Da jedan jezik, bilo kakav da je, ne guši drugi, da budući sadržaj uživa, bez griže savesti, bez potiskivanja, što mu na raspolaganju stoje (što raspolaže sa) dve jezičke instance, što može da govori jedno ili drugo, shodno perverzijama, a ne shodno Zakonu.[145]

Bartova *kulturalna analiza* izvedena na više jezika istovremeno jeste *hibridna kulturalna analiza* u kojoj pisac/teoretičar postaje simptom naslojavanja i brisanja tragova kulture u izmicanju jednom jasnom skupu poruka. Na mestu 'poruke' se očekuje *brujanje*[146].

Modeli hibridnih teorija: primeri

U anglosaksonskoj recepciji francuskog strukturalizma i kritike strukturalizma, koja je dobila naziv *poststrukturalizam*[147], odigrala se ekspanzija *hibridnih teorija* u međuprostorima umetnosti, kulture i medija. Na primer, britanski umetnik i teoretičar Viktor Burgin je postavio teoriju *kraja teorije umetnosti*. Burgin, za razliku od istoričara i kritičara velikog modernizma kao što su bili Argan[148] i Grinberg[149], pokazuje da se pojavljuju i one interpretacije kojima se tumače istorija, umetnost, kultura i jezik kao odnosi razlika. Ukazuje se na granice mogućih društvenih praksi i diskursa Diskursom se naziva ne samo mimetički referencijalni predočavajući govor umetnosti, već i umetničko delo, čak i ona najapstraktnija i najautonomnija dela apstraktnog slikarstva ili apsolutne muzike ili vizuelne poezije, koja proizvode značenja koja ga čine prepoznatljivim (mislivim, odredljivim, identifikovanim) kao umetničkog dela i *artefakta* koji se odnosi prema drugim značenjima umetnosti i kulture. Po Burginu, *diskurs gospodara*, termin primenjen iz teorijske lakanovske psihoanalize[150], jeste diskurs umetnosti koji ima institucionalni poredak, prisutnost i izvršno dejstvo moći. *Diskurs gospodara* je onaj diskurs koji stvara i strukturira *polje* onoga što se može prepoznati, misliti i onoga što se može imenovati, opisati, objasniti i

---

[144] Rolan Bart (1978), str. 300.
[145] Rolan Bart (1981), str. 180.
[146] Roland Barthes, "Brujanje jezika", *Republika*, god. XLI, br. 1, Zagreb, 1985.
[147] Anthony Easthope, *British Post-Structuralism since 1968*, Routledge, London, 1991.
[148] Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000*, 1-3, Clio, Beograd, 2004-2006.
[149] Ješa Denegri (ed), *Clement Greenberg, Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.
[150] Jacques Lacan, „Jakobsonu“, iz *Knjiga XX – Še – 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, str. 15-24.

interpretirati. Identifikovanjem diskursa umetnosti i interdiskurzivnog, a to znači, često, intermedijskog, odnosa između diskursa umetnosti i diskursa kulture ukazuje se mogućnost formulisanja postmodernog pojma *dovršenja teorije umetnosti*. Taj pojam u sebi sadrži ideju *kraja teorije umetnosti*, zato što se:

(1) podvrgava kritici zamisao teorije umetnosti kao sistema uređenih znanja, uverenja, postupaka i tematizacija,
(2) podvrgava kritici zamisao teorije umetnosti kao *strategije* zahvatanja totaliteta (celine, integralne predstave) umetnosti i kulture, te
(3) podvrgava kritici zamisao teorije umetnosti kao velike hijerarhijski organizovane metajezičke naracije (priče), umesto velike priče (*diskursa gospodara*) nude se fragmentarne, kritičke, dekonstruktivne, simulacijske i arheološke priče za posebnu namenu u polju razlika.

Umesto velike metanaracije – diskursa gospodara, kakvog su formulisale *Akademije umetnosti* od XVIII veka do sredine XX veka ili veliki revolucionari i inovatori moderne umetnosti – nudi se zamisao razlikujućih *registra diskursa*. Posebnost i specifičnost diskursa se zato formuliše sledećom formulacijom:

> ...diskurs ne izražava značenja društvenog poretka koji mu prethodi, već on *konstruiše* ta značenja i taj poredak[151]

Po Burginu je, zato, *diskurs* institucionalno ideološko istraživanje koje pokazuje istorijske determinacije semantičkih procesa. A po Mišelu Fukou, *arheološki opis*[152] diskursa teži da otkrije domen delovanja institucija, ekonomskih procesa i društvenih relacija na kojima i kojima se diskurzivne formulacije postavljaju. U tom smislu *diskurs dominacije* je onaj diskurs koji konstituiše sistem društvenih odnosa i koji posredstvom institucija uspostavlja *pravila društvene igre*: odnosa centra i margine, vladajućeg stila ili nerealizovanih stilova. *Kritički diskurs* je onaj diskurs koji sprovodi spoljašnju analizu, interpretaciju i raspravu granica *diskursa dominacije*. *Arheološki diskurs* (Fuko) i *diskurs dekonstrukcije*[153] (Žak Derida) diskursi su koji ulaze u imanentnu autokritiku, a zatim i u *nomadsku kritiku*[154] (Delez i Gatari) različitih diskursa institucija kulture i društva preuzimajući njihov semantički potencijal i pokazujući njihove granice, pokazujući da se diskursi ne zasnivaju na znanju-uopšte, već na nekom pojedinačnom i konkretizovanom znanju, moćima, hegemonijama, metafizici, uverenjima i diskurzivnim formacijama. Ono što se zapaža u poslednjim komentarima jeste da diskurs teorije umetnosti postaje diskurs specifičnih domena, diskurzivnih domena, kulture i društva. Time gubi institucionalnu autonomiju stečenu od prosvetiteljstva pa sve do danas i postaje, po Burginu, *teorija prikazivanja u kulturi*, a to znači kritičkog (po Burginu), dekonstruktivnog

---

[151] Victor Burgin (1987), "Discourse and Discursive Formations", u "The End of Art Theory", str. 181-187.
[152] Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.
[153] Jonathan Culler, *O Dekonstrukciji - Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Globus, Zagreb, 1991.
[154] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus - Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002; Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, Routledge, New York, 2003.

(po Deridi), arheološkog (po Fukou), diskurzivnog (po Liotaru[155]) ili simulacijskog (po Bodrijaru[156]) prikazivanja oblika i sredstava simboličke artikulacije graničnih formi naše društvene subjektivnosti. Ovako prikazana *teorija* posle *kraja teorije umetnosti* jeste teorija različitih praksi prikazivanja: umetnosti, mode, običaji, spektakli, mediji, politika itd. Teorija umetnosti postaje teorija prikazivanja u kulturi sa referencijalnim relacijama ka istorijskim i geografskim naracijama. Jedan takav primer je *geopolitička teorija filma*[157] Fredrika Džejmsona. Može se pogledati uvodni paragraf iz Džejmsonove knjige koja naglašava *geografski* karakter rasprave prikazivanja u kulturi:

> Filmovi koji se ovde diskutuju su izabrani saglasno jednom nesistemskom mapiranju (*mapping* = smeštanje u mapu) ili skaniranju samog sistema sveta: od onoga što se uobičajeno naziva *supermoć* preko najindustrijalizovanije zone trećeg sveta sada nazvane *Pacifički Rim* do zaključka koji se odnosi na konfrontaciju između *prvog sveta* ili evropske tehnologije sa svojom najizrazitijom samosvešću (kod Godara) i medijacija *trećeg sveta* o tehnologiji i njenim najsamosvesnijim i refleksivnijim *naif* (u radu filipinskog filmskog stvaraoca Kidlata Tahimika).[158]

Bioskopski film nije 'neutralni uzorak' za individualnu ili kolektivnu zabavu, već *interventni uzorak* koji zastupa specifičnu kulturalnu praksu i njene mehanizme učestvovanja u organizaciji svakodnevnog življenja. Film se sa ovih stanovišta ne gleda kao predstava ili mimezis života, već kao *instrument* artikulacije svakodnevnog života.[159] Džejmson ovaj postupak naziva 'kognitivno mapiranje' (*cognitive mapping*), čime ukazuje na altiserovsko suočenje 'individualnog subjekta', 'realnosti' i 'projekcije *imaginarnog* (slikovnog)'. Ukazuje se na 'model' konstruisanja životnih odnosa kojima se konstruiše, prepoznaje i verifikuje svakidašnji život.

Zamisao hibridnih teorija umetnosti i kulture se, zato, odnosi, tokom osamdesetih i devedesetih godina XX veka, na sasvim različite teorijske produkcije, koje se mogu klasifikovati u četiri grupe:

1. hibridne teorije ili hibridno pisanje umetnika (*artist's writings*),
2. hibridna ili nova istorija umetnosti
3. hibridna teorija kulture
4. hibridna teorija medija.

Hibridne teorije ili hibridno pisanje umetnika se razlikuje od modernističkih primera teorije umetnika po tome što savremeni umetnik ne razvija teoriju o umet-

---

[155] Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988; Žan-Fransoa Liotar, *Raskol*, IK Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1991.

[156] Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991; Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.

[157] Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

[158] Fredric Jameson (1995), str. 1.

[159] „About the Brazilianization of India – An interview with Ravi Sundaram", iz Geert Lovink (ed), *Uncanny Networks – Dialogues with the Virtual Intelligentsia*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002, str. 122-131.

nosti, nego uspostavlja *mitologizirani dodatak* (*supplement*)[160] kojim se okružuje njegovo delo ili praksa. Okruživanje dela diskursima, različitog žanra, disciplinarnosti i medijske pokaznosti nema za funkciju *tumačenje umetnosti* već posredno ili neposredno oblikovanje 'diskurzivne aure' umetničkih produkcija u savremenoj kulturi. Hibridni diskurs umetnika nastaje izvođenjem graničnih fikcionalnih-narativnih zastupanja, pre svega, 'subjekta' umetnosti mimikrijskim ili simulacijskim diskursima popularne kulture ili manjinskih[161] zajednica unutar popularne kulture. Diskurs umetnika je pre svega žargonski, tj. oslanja se na svakodnevne 'govorne jezike' popularne kulture i, njenih, manjinskih zajednica. Zatim, reč je o poližanrovskom diskursu koji se služi dostupnim jezicima različitog porekla: od stejtmenta umetnika[162] do diskursa reklamnih kampanja, medijskog žurnalizma[163], tekstualnih postknjiževnih eksperimenata neoavangardi i postavangardi[164], psihijatrijskog govora, diskursa socijalnih radnika, *queer* žargona, feminističkog aktivističkog i teorijskog diskursa[165], te kritičkih tekstualnih produkcija[166] i književnog pisanja. Ovim tekstovima se ukazuje bitan zahtev pred *teorijom o umetnosti* i *teorijom u umetnosti*, a to je da se izbegne opštost/univerzalnost, apstraktnost, dekontekstualizovanost, autonomnost umetnosti u nadilaženju svakodnevice. Postiže se političnost diskursa i njegova stvarna ili fikcionalna interventnost u aktuelnom svetu. Svaki od karakterističnih tekstova je paraknjiževna produkcija narativnog primera sa teorijskim konsekvencama. Umetnik uspostavlja 'pojedinačni primer-narativ' da bi demonstrirao, pokazao ili oko rada auratski provocirao *atmosferu* razumevanja, življenja i, pre svega, pragmatičkih efekata umetnosti u doba kulture i kulture u doba medija. Ovakvi hibridni tekstovi nisu o umetnosti i kulturi već su *kognitivne mape* kojima se subjekti, objekti i njihovi odnosi unutar specifičnih konteksta kulture predočavaju i pokazuju u otvorenim i nestabilnim svetovima umetnosti. Rad sa konstruisanjem biografije, autobiografije ili identiteta je jedno od važnih taktika pisanja ovih tekstova. Na primer, bitan je otpor izgovaranju, zapisivanju, prikazivanju i izražavanju identiteta subjekta. Označiteljski poredak društvenih praksi pruža otpor uobličenju figure koju će čitalac, gledalac ili slušalac pročitati, videti ili čuti kao *JA* umetnika. Njihove autobiografije započinju sa otporom identifikovanju jedne konzistentne i celovite hipoteze na mestu gde bi moglo da se nalazi egzistencijalno 'ja'. Takva autobiografija nije potvrda 'bića' ili 'stvorenja', već *trag* hipoteze da se dokaže, ili, barem, da se pokaže to JA (*ja u životu*). U jednom intervjuu 'teoretičar' Rolan Bart je izgovorio:

> Recimo da nijedno lice iz Stendalovih romana *Parmskokartzijanski samostan* i *Crveno i crno* nije nalik na Stendala. Uopšteno, autori su sramežljive i povučene osobe koje indirektno žive u avanturama svojih

[160] Brian Wallis (1987), „Telling Stories: A Fictional Approach to Artist's Writings", str. xi.
[161] Brian Wallis (1987), „Telling Stories: A Fictional Approach to Artist's Writings", str. xiii.
[162] Jenny Holzer, "Truisms", iz Brian Wallis (1987), str. 103-111.
[163] Barbara Kruger, "Remote Control", iz Brian Wallis (1987), str. 395-405.
[164] Kathy Acker, „Russina Constructivism", iz Brian Wallis (1987), str. 236-254; Kathy Acker (1997).
[165] Yvonne Rainer, "Thoughts on Women's Cinema: Eating Words, Voicing Struggles", iz Brian Wallis (1987), str. 380-385.
[166] Victor Burgin, „Tea with Madeleine", iz Brian Wallis (1987), str. 298-309.

junaka. To znači da ih čine što različitijim od sebe, posebno ako su akcije senzacionalne ili erotične. Ne mogu se skrivati iza nestvarnih lica, jer ih nikada nisam izmišljao. Bez sumnje moja su iskustva u svetu reči i jezika moja, ali moje ja u privatnom životu potpuno je drugačije.[167]

Razlikovanjem, raskolničkim razlikovanjem, subjekta egzistencije i hipoteze subjekta u umetničkom delu otkriva se logika (ili procedura ili sintaksa) produkcije dela (pisanja, slikanja, komponovanja, sviranja, plesanja, snimanja). Ako je autobiografija tekst, tada je tekst mnogostrukost pisanja. Mnogostruka pisanja su izvedena iz raznih geografskih i istorijskih kultura, te ulaze u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji i jedno mesto gde ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to je mesto čitalac. Čitalac je *prostor* na kome se i u kome se svi fragmentarni i iskidani citati, koji čine pisanje, pojavljuju (kolažiraju, montiraju, oponašaju). Jedinstvo teksta ne leži u njegovom poreklu (izvoru), već u njegovom odredištu. Ali, ako se odmaknemo još jedan korak od Barta tada jedinstvo teksta ne leži ni u njegovom poreklu (izvoru) ni u njegovom odredištu (ušću, prijemniku, čitaocu), već u bilo kom drugom tekstu koji ga ogleda i prikazuje kao prikazano u beskonačnom udvajanju figure i glasa teksta. Tako i 'ja' auto/biografije postaje *figura* koja se ogleda u drugim tekstovima i njihovim vizuelnom ili zvučnom analogijama. Zato je autobiografija proceduralni orijentisani *trag* jednog teksta među drugim tekstovima u izvođenju hipoteza subjekta. Autobiografski tekst umetnika nije na jednostavan način književni tekst, već je poremećaj klasifikacije disciplina i žanrova, takav tekst jeste pojedinačna teza koja se smešta u ili sa drugim tezama i žanrovskim okvirima. Autobiografski tekst produkuje *figure* od jezika, a ne od krvi, mesa, blata, sperme, amino-kiselina, gena, virusa. Autobiografski tekst je pluralan, uvek sadrži barem jedno 'ja' više od očekivanog (čitaocu bliskog) *ja*. Pojavljuje se opsceni višak *od* 'ja' ili dodatak za 'ja'. Zato je autobiografija anomalija u istorijsko-narativnom lancu pripovedanja. Ona remeti svaku metaistoriju – veliku priču zakonomernog ili ugovornog junaka/aktera. Autobiografija umetnika je intrigantni i promotivni produkt potrošnje, *ona* razmenjuje i troši značenja i smisao teksta na očekivanom mestu proživljenog i iskušanog. Autobiografija je, zato, *ekonomija želje*: tu jezici kruže, prepliću se, ulančavaju se i gube u daljini i vremenu pročitanog. Kada autobiografija prikazuje ili govori o životu autora, tada ona jeste nešto što posreduje (fikcionalizuje, simbolički strukturira, prvostepeno ili N-to stepeno kôdira, uvodi u narativni poredak simulacije događaj) život za umetnost i umetnošću (hipotetičkim fikcionalizovanim objektom) posreduje život umetnika za Drugog. Bez obzira da li autobiografsko delo pokazuje ili prikazuje život autora, ono formuliše tezu o subjektu. Svest o razdvajanju egzistencijalnog i tekstualnog 'subjekta' jeste efekat tekstualnog imenovanja procedure cepanja unutar moderne kao autonomije celog subjekta. Umesto subjekta u njegovom modernom smislu nailazi se na efekte označitelja u ulančavanju pisma koje ne može da kaže sve. Jedan *blesak* zamenjuje drugi i, zatim, celo nebo je obasjano svetlošću. Hibridne teorije o subjektu govore/pišu kao o trodelnom subjektu:

---

[167] Jerry Bauer, "Roland Barthes", *Start*, Zagreb, 197?, str. 15.

1) *simbolička komponenta* – to je onaj *subjekt* koji susrećemo kao svakodnevni subjekt identifikacija i prenosa u jezik života, drugim rečima, to je uvek onaj te isti subjekt za koji verujemo da podržava ono svakodnevno egzistencijalno i pragmatično JA individuuma, to je ono što nikada neće biti u potpunosti 'ja' (proizvedeni višak smisla i višak značenja, a u ekonomskom smislu višak vrednosti za razmenu),
2) *imaginarna komponenta* – to je onaj subjekt koji vidimo kao telo i kao figuru, odnosno, kao znak u razmeni pogleda, prikazivanju prikazanog, ekonomiji seksualnosti, prodaji rada, odnošenju prema pojavnostima prostora, vremena, i drugih objekata, drugim rečima, to je onaj subjekt koji će uvek moći da bude objekt (referent) za svakog Drugog u njegovom optičkom ili telesnom pokretu ka ili od ili na ili pored ili u ili preko,
3) *Realna komponenta* – to je *ono* od subjekta koje nikada ne može biti doveden do jezika ili do neke druge predstavnosti, to je *ono* mesto 'užasa' koje izmiče svakoj simbolizaciji i postaje (naslućena) verifikacija *manjka* (*ne celog*) svakog identiteta u koji verujemo da je uspostavljen, pokazan, prikazan i klasifikovan.

Odnosi simboličke, Realne i imaginarne komponente su asimetrični odnosi razlike koji postavljaju, pre svega, pitanje vlastitog statusa – nema egzistencijalističkog identiteta: telo zamenjuje vizuelna figura, vizuelnu figuru retorička figura, a retoričku lingvističku figuru zamenjuju medijske i simulacijske realizacije multiplicirane i pluralne tehno-figure koja će hardversko-softverskom realizacijom *virtuelne realnosti* ponovo zahvatiti telo u *anestetski kontinuum*.

Problemski zahvat sa više subjekata koji grade 'ja' pisanja demonstrirala je američka spisateljica i teoretičarka Keti Aker, na primer, u spisu *Realism for the Cause of Future Revolution*. Ona tu izvodi teorijsko-prozni, tj. perceptivno-diskurzivni, lik Karavađovog *Bahusa*:

> Rani seksualni svet: Autoportret kao Bahusa (1593-1594?)
> Mladić gleda u mene. Kako on gleda/izgleda? Vidim: debljinu njegovog mesa; mada se mišići ukazuju na gornjem delu njegove desne ruke, koja je uperena ka mom pogledu, a delimično se ukazuje deo njegovih leđa ispod ramena, mišiću su okrugli meki; njegove usne su pune; nos je tup i širok. On je seksi. Ovo je njegov izgled: on gleda u mene polno. Moj izgled je njegov identitet za njegov izgled. Ovaj trostruki odnos (slika) je pol; želja je trostruki izgled. Dečak je pol.
> Šta on izražava? Pol. Šta je moj pogled? Pol. Ovaj polni, meki i okrugli, svet je (jedna od) veza.
> Ovo je autoportret, Karavađio je postavio polni odnos između njega i mene.
> Od kada ga gledam (ja sam) polno spojena sa njim, ja sam radoznala da znam ko je on. Ako je njegov identitet polni, koja je to polnost? Ko je dečak?
> Venac od lišća koji je postavljen na njegovu glavu ukazuje na njegovu prirodnost. Nisam sasvim sigurna da li on gleda u mene ili me želi: nje-

gova polnost ili prirodnost je prepredena. Polnost nije verodostojna. Njegove ruke, blizu njegove brade, drže grozd. Kako on ne gleda u grozd (prirodu), on želi nešto više od hrane. Polna želja mora biti nešto više nego potreba. On je i slab i jak.

Ova slika (ovaj izgled, ovaj pol) je sada o smeštanju jezika. Određenje reči i njihovih međuodnosa. Svet povezanosti.

Ako je ova slika sada smeštanje jezika, čemu onda umetnička kritika? Gledajući u njega (dečak, umetnik) on gleda u mene, ogledalo ogledala ogleda, to je kako jezik radi. Moj verbalni opis ovog vizuelnog opisa je moje ogledanje toga kako sam deo ovog pola, ovog povezanog sveta. Ovo je živi svet.

Odeća deteta ili rimska toga se spušta niz njegovo levo rame do ispod njegove desne ruke, naniže. Njegov pogled, polna želja, koja postepeno slabi pre nego što je počela i da se pojavljuje, večna je. Nijedan upitni pogled ili polna želja nije tako složena kao lukavost: u terminima vremena, pogled ili polna želja je istovremeno večna i trenutna. Dečakova fizička krhkost ističe trenutačnost: njegovi mišići, mladi, tonu u sentimentalnost; meko meso je tu da postane ružno neželjeno debelo meso.

Način na koji gleda u mene je misteriozan: polna želja je nelogična ili misteriozna.[168]

Tekst je o pogledu na telo i o telu za pogled, odnosno, o tome ko koga gleda i za kim žudi! Keti Aker se vešto oslanja na *diskurs teorije pogleda* da bi akumulirala atmosferu ili *diskurzivnu auru* oko ta dva tela: nje i njega, mada to može biti i odnos dva tela: njega i njega. Ta potencijalnost je tema njenog pisanja. Ali, sa Karavađovim *Bacchino Malto*, se stvari u istoriji usložnjavaju, ne samo spisom Keti Aker, već i fotografijom simuliranog *neutralnog queer* tela koje podseća na njega (videti delo Sindi Šerman, 1990) ili pretučenog *gay* mladića iz Istočne Evrope na fotografiji Valdimira Kordosa (1980), a u sećanju se može prizvati i traumatični *Bacchino Malto* iz filma Dereka Džermana *Karavađo* (1986). Tekst Keti Aker, kao i ova fotografska i filmska dela, nisu samo replike Karavađovog remek dela, već kulturalne problematizacije sećanja/osećanja identiteta u polju pogleda. To nisu tumačenja ili proklamovanja, već izvođenja događaja za pogled u specifičnim kontekstima italijanskog baroka, američkog poznog kapitalizma, britanskog *gay aktivizma* ili *istočnoevropskih homofobija*. Hibridna teorija, zato, nije samo tumačenje/interpretacija već čulno suočenje koje se oslanja na podtekstualne teorijske radnje i njihove uticaje na javno polje razumevanja, prikazivanja, tumačenja i, svakako, identifikovanja polnih/rodnih identiteta u polju pogleda.

Hibridne teorije – ma koliko se razlikovale među sobom dele zahteve[169] – u odnosu na objekt i subjekt bavljenja. Prvo, hibridne teorije su interdisciplinarne, tj. one su diskursi sa učincima izvan 'matične' discipline. Reč je o prelaženju iz mogućeg

---

[168] Kathy Acker (1997), "III. Caravaggio's Realism: Being Itself", u "Realism for the Cause of Future Revolution", str. 19-20.

[169] Jonathan Culler (2001), "Što navedeni primjeri pokazuju?", str. 24.



Karavađo, *Bahus*, oko 1597.



Karavađo, *Bacchino Malto*, oko 1593.



Sindi Šerman, *Bez naziva #224*, 1990.



Vladimir Kordos, *Karavađo – dečko koga su istukli*, 1980.



Derek Džerman, *Karavađo*, 1986.



Derek Džerman, *Karavađo*, 1986.

u mogući svet teorijskih problematizacija. Drugo, hibridne teorije su analitičke i problemske, tj. one su diskursi koji fundamentalno problematizuju, na prvi pogled, teorijski neproblemske pojmove kao što su: pol, rod, identitet, subjekt, tekst, komunikacija, umetnost, kultura, moć, hegemonija itd. Reč je o kritici svakodnevne ili učene žargonske samorazumljivosti i postavljanju zahteva da se 'svaki prizvani metajezik' mora podvrći kritičkoj raspravi i tekstualnom raslojavanju. Treće, hibridne teorije kao da ne pokazuju/poklanjaju poverenja u zdravorazumske pojmove i razumevanja života/sveta. Reč je o kritici 'prirodnih' i 'direktnih' prezentovanja samorazumljivosti iskustva. Hibridne teorije su kritika ideoloških zastupanja svakodnevne realnosti i njenih tekstualnih ili medijskih posredovanja u oblikovanju života. Na primer, pokazuje se da između pojma 'umetnost' i pojma 'lepo' nema po sebi razumljivog odnosa. Hibridne teorije se u svim slučajevima fragmentarnih i posebnih istraživanja bave reinterpretiranjem polaznih teorijskih platformi i procedura. Nema po sebi razumljivog 'metoda' i metodološkog konteksta, već je reč o prelaženju preko protokolarnih i proceduralnih mogućnosti i potencijalnosti.

Spoljna politika estetike – od filozofske estetike i teorije umetnosti ka *etnologiji* i *studijama kulture*

Mišel Fuko je u jednom razgovoru svoja filozofska istraživanja društvenih i kulturalnih institucija francuskog[170] društva XVII i XVII veka nazvao *etnološkim*, odnosno *etnologiju* je odredio na sledeći način:

> Moguće ju je definirati kao analizu civilizacijskih činjenica karakterističnih za našu kulturu. U tom smislu bila bi riječ o svojevrsnoj etnologiji kulture kojoj pripadamo. Zaista, pokušavam izaći iz kulture kojoj pripadamo, kako bi mogao analizirati njezine formalne uvjete i, time, takoreći formulirati njezinu kritiku! Pritom mi međutim nije namjerom dezavuirati njezina djela, nego otkriti kako su stvarno nastala, jer analiziram uvjete naše racionalnosti, ja dovodim u pitanje i naš jezik, svoj jezik, jezik što ga analiziram.[171]

Na ovaj način predočena hipotetička filozofska *etnologija* omogućava istraživanje kulture ili izabranih institucija, odnosno, zastupničkih konteksta civilizacije. Zato se metafizici, istoriji i aktuelnoj pojavnosti filozofije i estetike pristupa na način spoljašnjeg istraživača etnologa (stranac) koji poredak *normalnosti* jednog sveta (svakako u pitanju su *filozofija* i *estetika*, te njihovi *žargoni*) pretvara u arhive[172] znanja. Ovaj metaforični *etnolog* suočava se sa filozofijom i estetikom kao oblikom društvene proizvodnje iden-

[170] Mišel Fuko, *Reči i stvari – Arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971; Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980; Mišel Fuko, *Nadzor i kazna – rađanje zatvora*, FPZ, Zagreb, 1994; Michel Foucault, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994; Mišel Fuko, *Nenormalni – Predavanja na Kolež de Fransu 1974-1975*, Svetovi, Novi Sad, 2001.

[171] Paolo Caruso, "Gespräch mit Michel Foucault", *Von der Subversion des Wissens*, München, 1974, str. 13.

[172] Žil Delez, *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989

titeta i formacijom identiteta unutar određene istorijske i geografske kulture. Ovim se izvodi jedan riskantan potez, a to je da se pristup filozofiji i estetici naturalizuje interpretativnim postupcima *etnologije* ili, tačnije, *studijama kulture*.

***

Vanevropskim estetikama se nazivaju približno govoreći veoma različite rasprave, uputstva, dokumenti, studije, opisi, tumačenja i interpretacije čulnog saznavanja, telesnog, ali i umetničkog dela, umetnosti, kulture, religioznih rituala, običaja, oblika konstituisanja i izvođenja svakodnevice. Najčešće se, sa platforme evropskog mišljenja o estetici, tumače ili interpretiraju vanevropski kulturalni artefakti koji nisu nužno i *matično* identifikovani kao *umetničko delo* u evropskom smislu. Reći za vanevropske kulturalne artefakte da nisu identifikovani kao *umetničko delo* u evropskom smislu uobičajeno znači:

- da *produkti kulture* imaju specifične ne-univerzalne praktične kulturalne, društvene i životne funkcije koje ne dele sa sličnim evropskim 'uzorcima',
- da *produkti kulture* nisu nastali u evropskoj tradiciji/istoriji umetnosti, a to znači, da ne potiču sa *izvora evropske civilizacije*, tj. iz antičke grčke kulture; i
- da ti *produkti kulture* bivaju tumačeni ili interpretirani kao *umetnička dela* tek kada se uzmu u obzir kriterijumi *estetskog* i *umetničkog* zapadne civilizacije i njenog predočavanja 'umetničkog' na osnovu metafizičkog, kulturalnog i političkog univerzalizma uspostavljenog od epohe prosvećenosti do razvijenog modernizma XX veka.

Pri tome, uzimanje 'evropskog', 'evropske tradicije' ili 'evropske istorije' na jednoznačan način kao očiglednog kriterijuma poređenja *onog unutra* i *onog spolja* jeste efekat znatne redukcije. Ta redukcija se ukazuje kao nužan zahtev ako se sa evropske/zapadne platforme estetičkog mišljenja sprovodi bilo koje komparativno poređenje 'evropskog' i 'vanevropskog'.

Na primer, može se uočiti jedan od brojnih primera asimetrije *evropskog* i *vanevropskog*. Jedna obrazovani Evropljanin se sasvim slučajno našao na festivalu *indijske umetnosti*[173] u prestonici Velike Britanije. Prisustvovao je plesu koji je izvodila igračica Maja Čaterje. Ona pripada jednoj od brojnih škola *Kathak* plesa. Posmatrao je njen ples i *estetski uživao* u posmatranju plesa i slušanju muzike: osećao se sasvim 'prijatno', bez neke posebne praktične zainteresovanosti, posmatrajući stilizovane telesne kretnje uz muziku. Svakako, dobro je poznavao Kantovu filozofiju o *čulnom suđenju* i nije ima dileme oko toga da *ono* što vidi i čuje prosuđuje na način prosuđivanja *lepih objekata* ili, čak, umetnosti. Stilizovani pokreti rukama, posebno šakama i prstima su privukli njegovu pažnju. Estetski ga je *uzbudio* događaj kada su se vrh palca i kažiprsta na levoj ruci igračice didirnuli. Ali, u jednom trenutku je na sedištu ispred sebe zapazio mladu Indijku i njenog pratioca belca. Počeo je da prisluškuje njihov glasni dijalog i razumeo je da ona objašnjava ono što se dešava na sceni. Brzo je shvatio, da je značenjsku i pojavnu složenost *Kathak* plesa, koja mu je bila nepoznata, redukovao na 'estetsko suđenje' *samog čulnog doživljaja telesnog kretanja plesačice*. Njen ples je prosuđivao i, na kraju krajeva, razumevao na isti način kao što bi prosuđivao lepotu konja u trku,

[173] *Sanskrit – 13th Festival of Arts of India*, Centre of Indian Arts Ltd, Queen Elizabeth Hall, juli 1983.

izlazak sunca nad Pacifikom ili evropski *beli balet*, tj. američki *minimalni ples*[174]. Njeno plesanje je prosuđivao kao dovoljno apstraktnu *muziku* telesnih pokreta ili kako bi to rekla plesačica Rut St. Denis kao 'vizuelizaciju muzike'[175]. Devojka je mladiću pričala sasvim drugačiju priču. Evo ukratko fragmenata iz njene priče. *Kathak* je jedan od šest glavnih klasičnih plesova u Indiji. Reč 'kathak' je izvedena iz reči 'katha' koja znači *umeće pripovedanja*. Pripovedači antičke Indije su plesom, muzikom i mimikom prezentovali velike epove kao što su *Mahabrata*, *Ramayana* ili spisi sanskritske književnosti. *Kathak* je iz hramova, u dugoj indijskoj istoriji, izašao u dvorove hinduističkih i muslimanskih vladara. *Kathak* je obnovljen među kraljevima i feudalnom vlastelom u XVIII veku kao oblik zabave i kao *klasična* forma izražavanja. *Kathak* je u školi *Jaipur gharana* bio preobražen u plesni sistem razrađenog tehničkog umeća izvođenja *samog plesa*. U školi Laknau (*Lucknow gharna*) razvijene su tehnike dramatične izražajnosti.[176] Devojčino tumačenje ga je suočila sa dilemom: *da li je* kathak *ples: umetnost ili ne?* i ako jeste umetnost, onda *na koji način treba pristupiti takvom plesu*? Odgovori su mogli biti sasvim različiti:

(i) *kathak* nije umetnost, već je tradicionalna veština govornog, plesnog, muzičkog i mimičkog pripovedanja i zato ples ne treba 'gledati' i 'slušati' na način evropskog pristupa samom, tj. autonomnom ili lepom, umetničkom delu – na neki način treba postati *tradicionalni* indijski *gledalac* ili, barem, pokušati da se sa njim identifikuje, da pronikne u njegove *naivne* i *sofisticirane* pristupe,

(ii) *kathak* jeste umetnost na način *evropske interpretacije*, a to znači da se premeštanjem izvođenja iz 'izvornog' konteksta u kontekst evropskog teatra (specifičnog izvođačkog umetničkog prostora) tretira po kriterijumima evropskog shvatanja estetski centriranog umetničkog dela, drugim rečima, interpretira se kao *samo umetničko delo* i u njemu se prepoznaju *univerzalne odlike umetničkog dela* (formalna i tehnička svojstva) koje mora imati svaki kulturalni artefakt da bi bio umetničko delo u evropskom, a to znači univerzalnom smislu, a 'vanevropske' morfologije i semantike dela su *višak vrednosti* koji delo čini u estetsko-kulturalnom smislu interesantnim, privlačnim, autentičnim ili egzotičnim,

(iii) *kathak* jeste umetnost na način *evropske interpretacije*, a to znači da se premeštanjem izvođenja iz *izvornog* konteksta u kontekst evropskog teatra (specifičnog izvođačkog umetničkog prostora) tretira po kriterijumima evropskog shvatanja estetski centriranog umetničkog dela, drugim rečima, interpretira se kao *samo umetničko delo* i u njemu se prepoznaju

---

174 Selma Jeanne Cohen (ed), *Ples kao kazališna umjetnost. Čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, Cekade, Zagreb, 1988.

175 Ruth St. Denis, „Vizuelizacija glazbe", iz Selma Jeanne Cohen (1988), str. 156-161.

176 "What is Kathak dance?", sa http://www.kathak.org/site/kathak/section.php?id=4176 ili Phillip B. Zarrilli, "What Is Kathakaļi", u "For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception,a nd Reception in a *Kathakali King Lear*", iz Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach (eds), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999, str. 18-19.

univerzalne odlike umetničkog dela (formalna svojstva) koje mora imati svaki kulturalni artefakt da bi bio umetničko delo u evropskom, a to znači univerzalnom smislu, pri tome 'vanevropske' morfologije i semantike su nebitne za doživljaj i razumevanje dela,

(iv) *kathak* jeste umetnost ne zato što ga tumačimo ili interpretiramo kao umetnost već zato što postoji opšteljudski[177] sistem estetskog stvaranja, utisnut u ljudsko stvorenje *bio-genetski*, čija pravila se krše jedino uz rizik umetničke neplodnosti – reč je o temeljnim i univerzalnim mitskim pričama, bazičnim ritmovima i načinima prikazivanja i izvođenja rituala i, zato, se pojam umetnosti poistovećuje sa opštim pojmom ljudskog stvaralaštva,

(v) pitanje da li je *kathak* umetnost ili ne nije pitanje o samom delu *kathaka* već je pitanje o teorijskoj, kulturalnoj i, svakako, političkoj platformi na kojoj se izvesne 'pojave' ili, tačnije, *prakse* kulture i društva identifikuju kao umetničke i prema kojima se izvode diskurzivne klasifikacije društvenih identifikacija, estetskog uživanja, kulturalnog odnošenja, hegemonije, ili moći društva da izvede uključivanje ili isključivanje različitih praksi kulture u svoj javni, privatni, identifikacioni ili, čak, vladajući korpus prikazivanja, izražavanja.

Ovim različitim mogućnostima tumačenja indijskog plesa, ukazuje se da odnos evropskih pojmova 'umetnost' ili 'estetika' i vanevropskih koncepata, na primer, *praksi izvođenja* i *tumačenja izvođenja* nije jednostavan i direktno prevodljiv ili primenljiv odnos pojmova. Reč je o interpretativnim konstrukcijama i njihovim anticipacijama koje kada se jednom uvedu u igru *kulturalne razmene* imaju društvenu prisutnost i relevantnost koja se mora uzimati u obzir. Čin imenovanja jednog indijskog spisa o tehnici izvođenja *kathak* plesa imenom 'estetički spis' je zahvat koji mu pridodaje novo značenje, ali i zadržava prvobitno, čime taj spis počinje da biva predočiv u različitim režimima čitanja i tumačenja. Reč je o *prevodilačkom problemu* koji je filozof Vilard V.O. Kvajn sasvim precizno obradio govoreći o lingvisti koji prevodi neki daleki i nepoznati *urođenički jezik* na engleski jezik:

> Lingvista mora razložiti potencijalnu beskonačnost urođeničkih rečenica na upravljivo ograničen spisak gramatičkih konstrukcija i sastavnih lingvističkih oblika i tada pokazati kako se svakom od njih može približiti engleski jezik i obratno. Možda ponekad riječ ili konstrukciju neće izravno već kontekstualno prevesti, sistemskim uputama za prevođenje rečenice koja ih sadrži; ipak se i dalje mora služiti ograničenim mnoštvom kontekstualnih definicija. Kad jednom izvrši ovaj potrebni zadatak leksikografije, unapred i unazad, on je našu ontološku točku gledišta ugradio u urođenički jezik.[178]

---

177 Frederic Turner, navod u tekstu Bruce Wilshire, Dona Wilshire, „Kazalište i povratak trudne božice kao paradigme čovječnosti ili krajnja intertekstualnost", u „Interkulturalnost na primjeru kazališta" (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 32, Zagreb, 1991, str. 98.

178 Willard V.O. Quine, „Predmet i značenje", *Dometi* br. 4, Rijeka, 1984, str. 24.

Svako povezivanje *vanevropskog čina* sa evropskim pojmom umetnosti i tumačenje vanevropskog 'plesa' u terminima zapadne estetike ukazuje na akt ugradnje *ontološke tačke gledišta* zapadne estetike u diskurs druge kulture. Time se sugeriše i pitanje o platformi sa koje se sprovodi takav akt, a to znači da se 'estetika' interpretira kao jedan od instrumenata za izvođenje razmene ili prolaženja kulturalnim modelima sa tačke gledišta zapadnjaka. Estetičar je, tada, predočen kao neka vrsta *ljubopitljivog stranca* ili *etnologa* koji ulazi u drugu-nedovoljno poznatu kulturu. On jeste čovek koji dolazi sa druge strane granice u svet koji otkriva. Taj otkriveni svet je za njega 'nov', mada taj svet već postoji. Stranac dolazi spolja i zatiče svet sa svim očekivanim i neočekivanim aktuelnim i istorijskim složenostima. To 'spolja' iz koga dolazi stranac može biti *metafizičko*[179], a može se govoriti o dolasku i o gostoprimstvu[180]. Ali, 'to' spolja može biti i *kulturalno književno* kao kada Cvetan Todorov gradi problematični odnos 'mi' i 'Drugi'[181] u francuskoj kulturi i sa francuskom kulturom koja je istovremeno nacionalna kultura, zametak internacionalne kulture, imperijalistička modernistička kultura, kultura kolonizatora i kultura nastanjivanja. Da li je reč o gostoprimstvu ili o *osvajanju tog sveta* ili o *integraciji stranca u drugi milje*. Todorov umesto 'rata' i 'osvajanja' nudi zamisao dijaloga. Ali, ko tu govori i ko tu sluša? Ko je tu osvojen, a ko zatečen, integrisan ili, tek, ponuđen? I da li je reč o gostoprimstvu ili o 'ratu' ili epistemologijama razmene? Ipak, stranac je čovek iz drugog sveta. On dolazi spolja. Njegov pogled je izvan sveta u koji ulazi. Njegovo telo remeti ustaljeni poredak zatečenog društva. On sa sobom nosi neizbrisive ili izbrisane tragove spoljašnjosti iz koje dolazi. Zato, prividni ili stvarni stranac jeste i osvajač, etnolog, istraživač, mislilac, preobraćenik ili pisac koji se fikcionalnim identitetom teorijski ne uklapa u *svet* koji proučava i o kome piše. Uklapanje deluje kao izazov obrta: pre-obrata kojim se u sebi otkriva *drugi* – zar o tome nije površno, spektakularno i mesijanski maštala *pozorišna antropologija*[182]. S druge strane, neuklapanje je izazov za mišljenje. Stranac je neko ko je došao tu iz drugog *mogućeg sveta* objašnjenja, interpretacija i rasprava. On ima distancu i ne identifikuje se. Fikciji jednog zatečenog drugačijeg sveta nudi se meta-fikcija drugog poznatog sveta koja treba onaj prvi da objasni na uzročan ili, barem, konzistentan način.

Engleski umetnici Majkl Boldvin i Mel Ramsden sa istoričarem umetnosti Čarlsom Harisonom su *metaforu etnologa*, tj. stranca koji ulazi u strani svet, primenili na tumačenje kritičara ili istoričara umetnosti koji ulazi u 'svet umetnosti' kubizma, apstraktnog slikarstva, suprematizma ili apstraktnog ekspresionizma. Po njima, zadatak etnologa nije da nauči jezik *domorodaca* i da uđe u sistem njihovih uverenja, kako postulira Piter Vinč[183]. Zadatak etnologa je, oni su tu sledili raspravu Elsdeira Makajntira[184], da ostane 'izvan' uverenja domorodaca i da ih pokaže *spolja*

---

[179] Emmanuel Levinas, *Totalitet i beskonačno: ogled o izvanjakosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
[180] Žak Derida, "Reč prihvatanja", *Theoria* br. 1, Beograd, 1997, str. 7.
[181] Cvetan Todorov, *Mi i drugi – Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, Biblioteka XX veka, Beograd, 1994.
[182] Victor Turner (1989); ili Eudenio Barba (1996).
[183] Peter Winch, *The Idea of a Social Science*, Routledge & Kegan Paul, London, 1958.
[184] Alasdair MacIntyre, „The Idea of a Social Science", iz Charles Harrison, Fred Orton (1984), str. 213-227.

u polju društvenih uslova, a ne u funkciji značenja koja proističu iz njihovih uverenja.[185] Preneseno na svet umetnosti ovo znači da kritičar, teoretičar ili istoričar umetnosti, kada proučava bilo koju umetničku zajednicu, mora pokušati da izbegne da ne objašnjava 'značenja' umetničkih dela na osnovu uverenja umetnika, već na osnovu spoljašnjeg predočavanja uslova u kojima su njihova uverenja uzrokovana. Da li izjave slikara i pionira apstraktnog slikarstva Vasilija Kandinskog[186] o *slikarstvu kao izrazu unutrašnje nužnosti* treba uzimati kao pouzdana uverenja za objašnjenje njegovog slikarstva ili na osnovu analize i rasprave društvenih uslova delovanja Kandinskog pokušati da se objasne razlozi za njegova uverenja? Boldvin, Ramsden i Harison se zalažu za ovo drugo: ne treba koristiti uverenja 'domoroca' ili 'slikara' kao argument za objašnjenje, već treba pokušati da se objasne spoljašnji uslovi i okolnosti koji su doveli do tih uverenja. Reč je o tome da se sačuva mogućnost predočavanja, tumačenja i interpretacije materijalne društvene prakse, a ne njenih fikcionalnih efekata i izvedenih uverenja. Time se *fikcija* i 'nepouzdanost uverenja' može objasniti kao nešto što je, ipak, uzrokovano društvenom praksom.

S tačke gledišta zapadne estetike: *vanevropskim estetikama* ili, preciznije, *poetikama* nazivaju se tehnička ili interpretativna učenja o izražavanju i prikazivanju koja su nastala u azijskim kulturama izvan grčkog i rimskog antičkog kruga, afričkim kulturama, američkim kulturama izvan anglosaksonskog i španskog uticaja, pacifičkim kulturama itd. Na primer, italijanski filozof Đuzepe Tuči status indijske *estetike* tumači na sledeći način:

> Indijski mislioci se nisu posebno bavili problemima vezanim za estetiku; postavljali su ih samo indirektno, u traktatima o dramskoj umetnosti i retorici, a ne kao predmet nezavisnog istraživanja. Jedino je dramske pisce i retore sama tema njihovog istraživanja odvela u određenom trenutku do pokušaja definisanja lepog, svojstva estetskog uživanja i kriterijuma suđenja o umetničkom delu.[187]

Problem sa Tučijevim pristupom je u očiglednoj estetičkoj hegemoniji evropocentričnog protokola mišljenja i govora koji svako *društveni oblik produkcije* poredi sa evropskim konceptualnim pretpostavkama o estetskom, umetničkom i *lepom*. Iz takvog mišljenja proizlazi da druge geografske kulture u odnosu na evropske *još* nemaju 'umetnost', 'filozofiju' i 'estetiku'. Jedan odgovor možda može biti i da one zaista nemaju ni umetnost ni filozofiju ni estetiku i da je *to* što nazivamo kod njih 'umetnošću', 'filozofijom' i 'estetikom' posledica *nasilne* primene filozofskih i teorijskih protokola zapadnocentričnog i hegemonog mišljenja. Odnosno, da *ti* društveni oblici proizvodnje bivaju imenovani umetnošću tek uvođenjem u protokole zapadnih estetičkih interesa i interesovanja za

---

185 Michael Baldwin, Charles Harrison, Mel Ramsden, „The Trobriand Island problem", u „Art History, Art Criticism and Explanation", iz Francis Frascina, *Pollock and After - The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985, str. 199-202.

186 Vasilij Kandinski, "O duhovnom u umjetnosti", iz Marcel Bačić (1999), str. 135-240.

187 Đuzepe Tuči, „Estetičke teorije i dramska umetnost", u „Indijska estetika i pojam *lepog*", iz *Istorija indijske filozofije*, Nolit, Beograd, 1982, str. 415.

drugog. Sličan problem se ukazuje i kod izučavanja koja su usmerena na evropske kulture ili potkulture, koje nisu ušle u dominantni razvoj univerzalnog identiteta *zapadne civilizacije*. Na primer, može se govoriti o neolitskim, predhrišćanskim, regionalnim folklornim ili narodnim, paganskim, ženskim, homoseksualnim, adolescentskim itd. kulturama[188], ali i o posebnim hibridnim situacijama kolonijalnih kultura[189], divergencijama internacionalne moderne kulture[190], restrukturacijama i uređenjima postkolonijalnih[191] procesa, ali i umnožavajućoj hibridnosti popularne kulture[192]. Može se govoriti, takođe, o savremenim marginalnim grupama koje nemaju pojam *same* ili *autonomne umetnosti* u tradicionalnom modernističkom smislu[193]. Zato, pitanje o izvođenju pojma *same*, *autonomne* ili *visoke* umetnosti pitanje je o društvenim i kulturalnim i političkim moćima i sprovođenjima moći unutar i izvan zapadne *civilizacije* nakon uspostavljanja kapitalizma kao totalizujućeg hegemonog oblika proizvodnje, razmene i potrošnje.

Interkulturalnim[194] se uobičajeno naziva stvarna, zamišljena, nametnuta ili slobodna razmena/dijalog između različitih kultura. Na primer, teoretičar teatra Filip B. Zarili piše[195] o predstavi *Kathakaļi King Lear* (*Kathakali Kralj Lir*) koja je izvedena u *V.J.T. Hallu* u Trivandrumu Kerali u Indiji jula 1989. godine. Predstavu su postavili dramski pisac i reditelj Dejvid Makruvi i glumica-plesačica Aneta Lidi. Predstava *Kathakali Kralj Lir* nije samo prevod ili preoblačenje zapadne drame u *Kathakali* ples, već eksperiment sa interkulturalnim dijalogom između različitih praksi produkcije, izvođenja i recepcije evropskog teksta u *indijskom teatru*. Istraživano je šta donosi *prenošenje* Šekspirovog teksta u vanevropski kontekst, ali i na koji način su uspostavljene reakcije publike na *taj prenos* u evropskoj i vanevropskoj kulturi. Interkulturalizam je, najčešće, zasnovan na emancipatorskom i, svakako, optimističkom uverenju da je moguć dijalog između asimetričnih kulturalnih formacija. Estetika se u interkulturalnom smislu vidi kao moguća otvorena i promenljiva dijaloška forma između različitih kultura o čulnom, telesnom ili o kulturalnim neutilitarnim praksama: stvaranja, izražavanja, prikazivanja, ali i zabave.

---

188 Irene J. Winter, „Defining *Aesthetics* for Non-western Studies: The Case of Ancient Mesopotamia", iz Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds), *Art History – Aesthetics – Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown MA, 2002, str. 3-28.

189 Edvard Said, *Orijentalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000; i Roger Benjamin, "Orientalism, Modernism and Indigenous Identity", iz Steve Edwards, Paul Wood (eds), *Art of the Avant-gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004, str. 85-107.

190 Paul Wood (ed), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.

191 James D. Herbert, „Passing between Art History and Postcolonial Theory", iz Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey, *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, str. 213-228; i Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Post-Colonial Stidies – The Key Concepts*, Routledge, London, 1998.

192 Agnes Husslein-Arco (ed), *Les Grands Spectacles – 120 Years of Art and Mass Culture*, Hantje Cantz, 2005.

193 Theodor Roszak, *Kontrakultura*, Naprijed, Zagreb, 1978; Colin Rhodes, *Outsider Art – Spontaneous Alternatives*, Thames and Hudson, London, 2000.

194 „Interkulturalnost na primjeru kazališta" (1991), str. 91-119.

195 Phillip B. Zarrilli, "For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception, and Reception in a *Kathakali King Lear*", iz Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach (1999), str. 16-40.

Transkulturalnim se naziva *prolazak* ili *premeštanje* jednog kulturalnog *uzorka kroz* različite kulture, odnosno, transkulturalnim se naziva umrežavanje heterogenih kultura u praksama izvođenja složene aktuelnosti. Na primer, Volfgang Velš piše:

> Transkulturalnost daje prednost svesti o slučajnosti. Mreže nastaju, bar delimično, iz slučajnih procesa, i ostaju fleksibilne i promenljive. Njihova konfiguracija baš kao i lokacija su promenljive. U krajnjem, one su uvek u pokretu, privremene su, nikad konačne. I nijedna mreža nije ni sveobuhvatna ni totalna. Svaka ima svoju specifičnost i poseban karakter. Zato transkulturalni identitet podrazumeva svest o slučajnosti i priznavanje alternativnih elemenata identiteta.
>
> Koncept transkulturalnosti, u celini, nadilazi naizgled čvrste alternative globalizacije i partikularizacije. Transkulturalne formacije nikako nisu globalno unitarne, naprotiv one su raznovrsne. Otuda je koncept transkulturalnosti u stanju da odgovori na današnje unifikacijske ali i diferencijacijske tendencije.[196]

Velšov koncept transkulturalnosti je imao za cilj da razreši dinamičnu napetost između postmodernog globalizma[197] (unifikacije kultura) i lokalizma (fundamentalnog razlikovanja kulturalnih praksi do konfliktnosti i neuporedivosti)[198]. Zamisao transkulturalnosti suočava, kada je reč o estetici i teoriji umetnosti, da nema 'jedne estetike' nad estetikama, već da se različite prakse tumačenja čulnog sveta i estetizacije sveta izvode u zavisnosti od specifičnih kontekstualnih mogućnosti. Tumačenje Kantove estetike ili filozofije se veoma razlikuje od konteksta do konteksta. Nemačko[199] tumačenje Kantove filozofije/estetike se razlikuje od tumačenja unutar francuske[200] kulture, ali i od postsocijalističkih čitanja Kanta u Sloveniji[201] i Srbiji[202] ili od postkolonijalnih tumačenja Kanta, na primer, u Kini[203]. Odnosno, feminističko[204] čitanje Kanta je različito od uobičajenog akademskog čitanja Kanta sa pozicija *muškog univerzalizma*

---

[196] Volfgang Velš, "Transkulturalnost – forma današnjih kultura koja se menja", *Kultura* br.102, Beograd, 2002, str. 88.

[197] Heinz Paetzold, „Aesthetics and the Challenge of Globalization", iz Aleš Erjavec (ed), „Aesthetics and/as Globalization" (temat), *International Yearbook of Aesthetics* vol. 8, International Association for Aesthetics, Ljubljana, 2004, str. 125-140.

[198] Lee Weng Choy, „Just What is It That Makes the term 'Glovbal-Local' So Widely Cited, Yet So Annoying?", iz Gerardo Mosquera, Joan Fisher (eds), *Over Here – International Perspectives on Art and Culture*, New Museum of Contemporary Art, New York i The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str.12-25.

[199] Manfred Frank, „Die *Kritik der Urteilskraft als Schlußstein des kantischen System*", iz „The Actuality of Kant" (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1992, str. 59-77.

[200] Žil Delez, „Kantova kritička filozofija", iz Slobodan Divjak, Ivan Milenković (eds), *Moderno čitanje Kanta*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005, str. 37-61.

[201] Alenka Zupančič, *Etika Realnega – Kant, Lacan*, Problemi-Razprave, Ljubljana, 1993.

[202] Slobodan Divjak, „Kritika teleološkog uma i karakter moderne norme", iz Slobodan Divjak, Ivan Milenković (2005), str. 7-33.

[203] Woei Lien Chong, *Combining Marx with Kant: The Philosophical Anthropology of Li Zehou, University of Hawaii Press*, Honolulu, 1999.

[204] Robin May Schott (ed), *Feminist Interpretations of Immanuel Kant*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1997.



Maja Čaterje - Kathak plesačica



Kathakali Kralj Lir, 1989.

Pablo Pikaso, *Gospođice iz Avinjona*, 1907.

itd. U transkulturalnom pristupu Kantu neće se tragati za *pravim Kantom.* Tragaće se, s jedne strane, za preobražajima u razumevanju *Kanta-uzorka* od kulture do kulture. S druge strane, izvodiće se *mrežni-Kant* ili mreža *hibridnih-zastupnika-uzorka-Kanta* u jednom sinhronijskom trenutku transkulturalnog pristupanja Kantovoj estetici i filozofiji. Istaći će se to da francuski, nemački, slovenački, srpski, kineski ili feministički *Kant-uzorak* nije celoviti koncept Kanta, već da je reč o uzorku specifične kulturalne formacije izdvojene iz složenijih hibridnih miljea.

Eklekticizam[205] je način organizovanja kulture ili stvaranja umetničkog dela: (1) kojim se proizvodi hibridan, nekonzistentan i višeznačan model izražavanja, konstruisanja, ponašanja, prikazivanja i označavanja; (2) kojim se biraju i povezuju elementi i fragmenti, tj. kulturalni tekstovi, iz drugih, međusobno različitih kultura ili kulturalnih praksi, a koji se povezuju (montiraju) u novu celinu; (3) kojim se menja tačku gledišta (poenta) dela, oblika ponašanja i delovanja, preuzimajući citatom[206], parafrazom, kolažom ili montažom različite, raznovrsne i nespojive 'tekstove' iz istorije umetnosti, kulture, nauke, svakodnevice i religije. Odnos suprotstavljenosti eklekticizma i antieklekticizma bitna je odrednica modernizma, kako na razini individualnog umetničkog rada, tako i na razini međuodnosa avangardnih i modernističkih pokreta. Naprimer, Pikasova slika *Gospođice iz Avinjona* (1907) tipičan je primer modernističkog eklektičnog spoja nekonzistentnih hibrisnih 'stilskih' obrazaca prikazivanja: modernističkog sezanovskog postimpresionističkog geometrizma prikazivanja ljudskog tela i šematskog paraetnografskog prikazivanja crnačkih maski[207]. Estetički eklekticizam je pretpostavljen kao slobodno ili relativno nemotivisano kretanje različitim estetičkim tradicijama ili kulturalnim kontekstima.

Nomadskim[208] se naziva umetnik ili, čak, teoretičar koji permanentno menja kulturalne okvire rada i života. U istom vremenu i prostoru mogu postojati umetnici i teoretičari koji rade u lokalnim etničkim, istorijskim i geografskim tradicijama, ali i u područjima istorijskog modernizma ili su u tokovima postmodernih pojava koje nastaju ili nestaju. Umetnik i teoretičar nisu samo autonomni tvorci izuzetnih objekata (umetničkih dela) ili tekstova (tumačenja, interpretacija) nego i kulturalni radnici (*cultural worker*), koji delima zastupaju svoju zatvorenu kulturu ili delima predočava prelaženje-tragove vlastitih nomadskih putovanja različitim i neuporedivim kulturama i njihovim neočekivanim spojevima. Ovakav status umetnika, umetničkog dela ili teoretičara kao 'zastupnika' ili 'uzorka' kulture moguć je u postmodernom informacijskom društvu u kojem su potpuno različite geografske kulture međusobno povezane i suočene posredstvom informacijskih televizijskih i kompjutorskih mreža, odnosno,

---

205 Marcelin Pleynet, "U povodu suvremenog *eklekticizma*", *Život umjetnosti* br. 31, Zagreb, 1981, str. 32-33.
206 Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti,* GZH. Zagreb, 1990.
207 Niru Ratnam, "*Les Demoiselles d'Avignon*", u "Dusty mannequins: modern art and primitivism", iz Steve Edwards, Paul Wood (2004), str. 176-181.
208 Achile Bonito Oliva, *Transavantgarde International,* Giancarlo Politi Editore, Milano, 1982; Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994; Dorothea Olkowski, "Nomadism", iz *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*, University of California Press, Berkeley, 1999, str. 47-54.

nomadskih oblika ponašanja: internacionalni biznis, turizam i prakse zabave[209]. Planeta je okružena složenom komunikacijskom mrežom suočavanja neuporedivih svetova i oblika života. Komunikacija postaje obostrana, na primer, na izložbi *Magiciens de la Terre*[210] suočena su dela zapadnih umetnika *nomada* i umetnika iz lokalnih vanevropskih kultura. Koncept transnacionalnog i transkulturalnog je postavljen sintetičkim i optimističkim odnosom visokih umetničkih praksi i *autentičnih* geografskih produkcija. Naprotiv, na izložbi *Documetna 11*[211] razvijen je postkolonijalni pristup koji je vodio kritičkom decentriranju univerzalnih pozicija zapadnog univerzalizma i lokalnih partikularizama u prezentovanju savremene umetnosti. S druge strane, italijanski teoretičar umetnosti Akile Bonitio Oliva je prešao sa pozicije medijskog nomadizma neoavangarde šezdesetih i poststorijskog nomadizma transavangarde osamdesetih godina na transkulturalni nomadizam u devedesetim godinama XX veka. Pisao je da postoje četiri strane sveta (Sever, Jug, Istok, Zapad), ali da te tačke nisu odvojena mesta, nedodirljive zone, nego područja prelaza (*Transiti*) u kojima vladaju procesi simultanosti i neprestanog mešanja ili suočavanja.[212] Savremeni umetnik je, po Olivi, *nomad* koji radi izvan ateljea u okvirima javnog ili privatnog života kulture i koji posredstvom medija (video, televizija, fotografija, kompjuter, CD, kompjuterske mreže) povezuje i kombinuje tragove vlastitog i stranih svetova.

Lokalno[213] može biti shvaćeno na sasvim različite načine, na primer, kao opozicija globalnom. Takođe, lokalno jeste pojedinačno, ono što je neuklopljeno, marginalno (nije u centru pažnje) ili je regionalno[214] (pripada sasvim specifičnom geografskom prostoru). Lokalno jeste ono što nije steklo pravo ili moć da izvede univerzalno zastupanje, odnosno, lokalno jeste ono što je izgubilo pravo ili moć da postavlja univerzalno i sebe kao univerzalno. Ako se sledi fukoovski[215] i, svakako, delezovski[216], način mišljenja, može se reći da je *aktiviranje lokalnih* – manjinskih – znanja unutar hegemonih diskursa nauke, estetike i filozofije umetnosti, zapravo, suočenje sa mehanizmima moći i hegemonije unutar teorijskih, ali i umetničkih praksi kao događaja politike ili organizacije oblika života u saglasnosti sa pitanjima o moći. Jer, marginalno, manjinsko, lokalno ili regionalno nije ono što je dato na nivou nepromenljivih svojstva, već je jedan *događaj* koji se odigrava kao konstrukt, a ne *suština individuacije* i *izvođenja društvenog i kulturalnog subjekta* nauke, estetike, filozofije, teorije ili umetnosti.[217] Ovo

---

[209] Angela Ndalianis, *Neo-baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.
[210] *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.
[211] *Documetna 11_Platform 5: Exhibition - Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.
[212] Achille Bonito Oliva (ed), *La Biennale di Venezia*, Venezia, 1993.
[213] Ugo Fabijeti, Roberto Maligeti, Vinčenco Matera, *Uvod u antropologiju – Od lokalnog do globalnog*, Clio, Beograd, 2002.
[214] Kenneth Framptom, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", iz Hal Foster (ed), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983, str. 16-30.
[215] Mišel Fuko, "Predavanje od 7. januara 1976. godine", iz *Treba braniti društvo – Predavanje na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998, str. 23.
[216] Žil Delez, Feliks Gatari, *Kafka*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.
[217] Gayatri Chakrovorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York, 1993, str. 55 i 60.

nisu bila rešenja, već izvesni problemi, granice koje stvarno ograničavaju i čine marginalnim, ali za izvesne pozicije i centriranim. Marginalnost u filozofiji i estetici nije isto što i marginalnost u velegradu ili u planetarnoj raspodeli kapitala, slobode, znanja, umeća, vrednosti itd. Nerazrešivost je ono što privlači pitanjima multikulturalizma, marginalnosti, drugosti.

Multikulturalnost se uobičajeno objašnjava kao istovremena koegzistencija bitno različitih kultura u (i) istom kulturalnom prostoru kvarta, grada, regije ili države, i (ii) globalnom kulturalnom prostoru (planetarnom prostoru). Zamisao multikulturalnosti[218] zadobija sasvim različita *lica*. Može se govoriti o multikulturalizmu fundamentalno različitih i neodnošećih kultura, ali i o multikulturalizmu različitih, ali globalizacijom suočenih i, time, odnošećih kultura, te o multikulturalizmu kao konfliktnoj i konkurentskoj borbi različitih kultura u istorijskom i/ili savremenom trenutku. Sa stanovišta multikulturalizma može se govoriti o istovremenoj koegzistenciji društava koje imaju estetiku i umetnost, te društava koja nemaju estetiku i umetnost itd. A to znači da se *prevodivost* i *neprevodivost* termina i pojma 'estetika' uzima u obzir i kao takva razmatra. To je zamisao koja vodi ka *svetu mnogostrukosti* u kome se potpuno neuporedivi koncepti moraju prihvatiti u njihovoj upotrebnoj i, time, kulturalnoj fluktuaciji. Multikulturalnost se najčešće pokazuje kao projekt razrešenja konfliktnosti u složenim društvima, a pojedini teoretičari su skloni da tvrde da su sva društva složena i hibridna, pošto se istovremeno raslojavaju po rasnim, etničkim, klasnim, generacijskim, rodnim, profesionalnim i religioznim potencijalnostima. Multikulturalnost se pokazuje i kao izraz *tesnog sveta* u kojem se stvarni životni i medijski virtuelni svetovi sve više preklapaju u istovremenom teritorijalizovanju i deteritorijalizovanju *lokalnih* i *marginalnih* identiteta koji više nemaju, a možda ga nikada nisu ni imali, određujući društveni, kulturalni, umetnički ili teorijski *centar*.

Globalizacijom[219] se nazivaju, u najopštijem smislu, društveni i kulturalni procesi u kojima *svet* treba da postane *jedno* povezano, tj. *umreženo* mesto. Međutim, postoje veoma različita datiranja[220] početka globalizacije i karaktera globalizma. Pojedini teoretičari globalizam određuju kao imperijalizam[221] (političku, ekonomsku, društvenu i kulturalnu dominaciju jednog društva nad drugim društvima), drugi kao imperijalnost[222] (multikulturalna integracija različitih društava i kultura u jedinstvenu mrežu moći centralne svetske sile), te ga određuju kao opšta, mada ne i univerzalna, interdruštvena i kulturalna kretanja u širim društvenim ili planetarnim okvirima. Na primer, Imanuel Velerstein[223] vidi savremeni globalizam kao izvedeni efekat kapitalističkog svetskog tržišta u kome su društva, kompanije, vlade i ekonomija međusobom podređeni. Robert Robinson globalizaciju vidi kao dvostruki proces

---

[218] Lucy Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Pantheon, New York, 1990.
[219] Aleš Erjavec (2004).
[220] Heinz Paetzold, „Aesthetics and the Challenge of Globalization", iz Aleš Erjavec (2004), str. 125.
[221] Edvard Said, *Kultura i imperijalizam*, Beogradski krug, Beograd, 2002.
[222] Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperij*, Arkzin & Multimedijalni institut, Zagreb, 2003.
[223] Immanuel Wallerstein, *One World, Many Worlds*, Lynne Reiner, New York, 1988.

partikularizacije univerzalnog i univerzalizacije partikularnog, tj. kao nepovezujući odnos fragmentiranog.[224]

Jedan, očigledan primer, globalizacije u kulturi/umetnosti je *svetska muzika* (*world music*). Termin *World Music* ima, najčešće tri upotrebe: (1) *World Music* je zbirni naziv za različite muzike koje se uključuju u zbirni koncept muzičkog stvaralaštva ljudske vrste – termin se koristi slično terminima *svetsko slikarstvo* i *svetska književnost*, (2) *World Music* je naziv za 'svet muzike', tj. za onaj kontekstualni okvir značenja, znanja, razumevanja i identifikacija u kojima se pojavljuje muzičko delo u svojoj složenosti – termin se koristi slično terminu Artura Dantoa 'svet umetnosti'[225] (*Artworld*), i (3) *World Music* je naziv za žanr ili hibridni žanr[226] popularne muzike koji se zasniva na zapadnoj interpretaciji *narodnih* (folklornih, autentičnih) vanevropskih ili van-visokoumetničkih i van-popularno-urbano-medijskih (rok, pop) muzičkih produkcija i tradicija. Termin *World Music* se najčešće upotrebljava u ovom trećem smislu, kao žanr popularne muzike. *World Music* je žanr kada se interpretira kao *grana* savremene zapadne ili prozapadne muzike i kada se naglašava 'hegemonija' savremene zapadne muzike u odnosu na tradicionalne i posttradicionalne nezapadne muzičke prakse. *World Music* je transžanr kada se interpretira kao praksa 'prelaženja' iz narodne popularne muzike vanevropskih i marginalnih kultura u zapadnu, masovnu medijsku muziku. Kada se ukazuje na višesmerna kretanja, od vanzapadnih muzika ka zapadnoj muzici i od zapadne muzike ka vanzapadnim muzikama, reč je o poližanru. *World Music* nije jednostavni *odslik* ili *izraz globalizujućeg društva*, već je, pre, jedan od tržišno kontrolisanih mehanizama konstruisanja i izvođenja multikulturalnog na globalnim platformama predočenog sveta. Ta muzika ne nastaje u kulturalnoj atmosferi autonomnog muzičkog stvaranja, već u očiglednim praksama izvođenja politički determinisane globalizujuće realnosti. Pop i rok muzika su *muzička osnova* kojom se recikliraju i resemantizuje lokalna, regionalna ili marginalna muzika uvođenjem u 'globalni svet' zabave i potrošnje. *World Music* se može interpretirati kao muzika-konstrukt društvene realnosti na prelazu postmodernog pluralizma[227] i njemu odgovarajućeg hibridnog multikulturalizma u postblokovski period uspostavljanja *imperije*[228]. Reč je o uspostavljanju dve velike imperije na početku XXI veka: SAD i EU. Imperije preobražavaju autonomne konstituente pluralnog multikulturalizma postmoderne ere u 'filtrirani' multikulturalizam, a to znači prezentaciju autonomnih (autentičnih: ma šta to značilo) identiteta posredstvom diskursa i medija masovne zapadne kulture.

---

[224] Robert Robinson, *Globalisation: Social Theory and Global Culture*, Sage Publication, London, 1992, str. 177-78.

[225] Arthur C. Danto, „Artworld", iz Joseph Margolis, *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics*, Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 141-167.

[226] David Byrne, „Zašto mrzim *World Music*", Đorđe Tomić, „*World Music*: formiranje transžanrovskog kanona", John Hutnyk, „Adorno na Womad-u: južnoazijski grossover i granice govora hibridnosti", Steven Feld, „Od šizofrenije do šizmogeneze: *World Music* i *World Beat* kao diskursi i prakse komodifikacije", Mirjana Laušević, „Biranje nasleđa: zašto Amerikanci pevaju pesme sa Balkana", *Reč* br. 65, Beograd, 2002, str. 309-402.

[227] Scott Lash, *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana, 1993.

[228] Michael Hardt, Antonio Negri (2003).

U tom smislu, *World Music* jeste konstituent realnosti epohe *imperije* pošto polazi od 'tradicionalnih' muzičkih obrazaca vanzapadnih ili marginalno-zapadnih kultura i obrađuje ih medijski po uzoru na zapadnu popularnu masovnu i medijsku muziku. Zato, *World Music* jeste konstrukt *novog sveta* pošto učestvuje u realizaciji *imperije*. *World Music* jeste simptom *novog sveta* jer uvodi u neverbalni *omotač*[229] rekonstruisanog globalizovanog tela slušaoca/potrošača. Tada, međutim, *World Music* postaje i simptom u kome se na predverbalni ili postverbalni način dešava očigledno iskliznuće globalnog, koje skriva, lokalno, te lokalno, koje globalno čini *necelim*, upravo na samom muzičkom planu: slušati izvornu muziku koja zvuči kao poznati pop-rok i slušati pop-rok koji se gubi u mreži očekivanja od lokalnog zvuka, tj. svirke. Na ovom primeru se vidi očigledni zahtev 'da estetsko suđenje dela' postane kritička analiza instrumentalnog statusa i funkcija *World Music* u savremenom svetu. Zašto? Suočavaju se dva bitna društvena procesa za koja su 'muzika' ili 'umetnost' sredstva postignuća novog makro- ili mikroidentiteta. U pitanju je proces globalizacije koji posredstvom uzora tržišno orijentisane popularne i masovne kulture gradi planetarni horizont očekivanja globalnog identiteta, a sa druge strane je proces 'fragmentacije' koji u lokalnom i regionalnom vidi svoj razlog opstojanja kao *izvornog* i *autentičnog*. Pitanja o globalizmu su pitanja o kontradikcijama[230] i konfrontacijama[231] unutar društvene borbe, a ne o nezainteresovanosti suđenja, mada 'opet' neka muzika je dopadljivija od druge, ali tada se postavljaju pitanja „Kome?", „Gde?" i „Kada?"

***

Opisani različiti i mnogostruki odnosi nisu samo očigledni odnosi 'spolja' naspram 'unutra' ili *evropskih* i *vanevropskih* kultura, već odnosi koji se istovremeno postavljaju i unutar zapadnih i unutar drugih društava u onom smislu u kome je danas postalo očigledno zapažanje da *Treći svet nije tamo negde izvan Evrope i SAD, već upravo i unutar velikih gradova Evrope i SAD*[232]. Takođe, *globalna kulturalna politika* nije samo pitanje hegemonije Zapada prema drugom/drugima, već i re-strukturacija na Dalekom Istoku u slučaju Kine i Japana, ili u konfrontacijama arapskog sveta sa Zapadom i, svakako, Zapada sa arapskim svetom itd. Ove problemske identifikacije pokazuju da pitanja *estetike* postaju pitanja *studija kulture*[233] i, zatim, u radikalnojoj formi *studija politike*[234]. Kao da je, veoma rana, zamisao Džona Kejdža o *društvenim kriterijumima* postala sasvim *politički realna* i *prisutna*:

---

[229] Richard Leppert, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1995.

[230] Carlos Vidal, „Globalization or Endles Fragmentation? Through the Shadow of Contradictions", iz Gerardo Mosquera, Joan Fisher (2004), str. 26-46.

[231] O logici antiglobalizma videti, na primer: Ricardo Dominguez, "Electronic Disturbance Theater – Timeline 1994-2002", *TDR* vol. 47 no. 2 (T178), New York, 2003, str. 132-134.

[232] Prema Trinh T. Minh-ha, navedeno u Carlos Vidal, „Globalization or Endles Fragmentation? Through the Shadow of Contradictions", iz Gerardo Mosquera, Joan Fisher, str. 34-35.

[233] Gajatri Čakravorti Spivak (2003).

[234] G.D. Adamson, *Philosophy in the Age of Science and Capital*, Continuum, London, 2002; Paolo Virno, *Gramatika mnoštva – Prilog analizi savremenih formi života*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2004.

Da bi
znali šta jeste ili nije umetnost u savremenosti,
ne možemo više koristiti estetički kriterijum (ako
je on već uništen senkama, pokvaren
ambijentalnim zvukovima); (pretpostavljajući ovo) mi
koristimo društvene kriterije ...[235]

Ali, problem je u sledećem: nije u pitanju jednostavna zamena 'estetičkog' sa 'kulturalnim' ili 'političkim', odnosno, nije u pitanju nadređivanje kulturalnog i političkog estetičkom ili umetničkom. Reč je o ukazivanju da je *samo estetičko* sa svim posebnim i autonomnim protokolima o estetici i umetnosti strukturirano kao materijalna društvena proizvodna i receptivna/potrošačka praksa, tj. kao kulturalno i političko u specifičnom organizovanju oblika života. Estetsko i umetničko, zato, nisu pojave izvan i iznad društvenosti ili, čak, *života kao takvog*, već su instrumenti izvođenja života u sasvim različitim oblicima.

Studije kulture i *kulturalna analiza* naratíva

Teza: potrebno je otkriti *logiku* i *funkciju* narativa u onom smislu u kome je Stjuart Hol naglasio da nije zainteresovan za teoriju, već da je zainteresovan da nastavi i razvija *teoretisanje*[236]. Drugim rečima, postao je bitan kritični odnos *teoretisanja* i *narativa*: 'procesa' i 'efekta procesa' u kritičkoj pokaznosti koju svaka priča sadrži i, verovatno, skriva u slojevima ponuđenih značenja. *Produkcija narativa* je otkrivena tek posredstvom *kulturalne analize*. To se dešava u onom trenutku kada se sa analize *logike* izvođenja narativa, razvijanja priče, prelazi na analizu mogućnosti 'funkcija' narativa u životu, u odnosu na privatni ili javni svet subjekta. Odnosno, kada se prelazi na analizu kulturalnih i društvenih *tragova* (upisa, sećanja) zastupanja, predočavanja, identifikovanja ili prisvajanja 'narativa' u konstruisanju društvenog identiteta ili kulturalnog odnosa. *Kulturalna analiza* je, kako je postavlja, Mike Bal[237], kritika produkcije po sebi neproblemskih vrednosti. Izvedena je kritikom 'homogenog razuma'[238], tj. *razuma* koji se pokazuje kao zajednički i normativan u procesu oblikovanja svakodnevnog života u bilo kom kontekstu. Reč je o kritici *moći razuma* da u kulturalnim formacijama dozvoli ili ne dozvoli 'prostor' i 'vreme' za subjektivnost, privatnost, neuklopljenost, zabrinutost, samo-prepoznavanje i *razlikovanje* kolektivnog i individualnog činjenja. Racionalnost je, sa stanovišta studija kulture i kulturalne analize, instrumentalni-kontrolni 'tekst' sa

---

[235] John Cage, "from: DIARY: HOW TO IMPROVE THE WORLD (YOU WILL ONLY MAKE MATTERS WORSE) 1965-67", iz Eliot Weinberger (ed), *American Poetry since 1950 - Innovators and Outsiders*, Marsilio Publishers, New York, str. 140.

[236] Stuart Hall, „O postmodernizmu i artikulaciji", *Naše teme* br. 33 (9), Zagreb, 1989, str. 2316.

[237] Mieke Bal, „Introduction", iz *Double Exposures – The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York, 1996, str. 11-12.

[238] Gayatri Chakravorty Spivak, „Scattered Speculations on the Question of Culture Studies", iz *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York, 1993, str. 283.

kojim se sučava svaka *materijalistička kritika* procesa *oblikovanja svakodnevnog života* i njegovih kontekstualizacija. Narativi savremene kulture, pre svega, medijske masovne kulture u kojoj se živi danas tu i tamo, jesu 'izvođenje' *iracionalnosti* sredstvima i moćima racionalnosti. To je mesto na kome se suočavaju *naša* razlikujuća *nesvesna dejstva* i *naše* klasne kontradikcije i konflikti. To mesto postaje dostupno kulturalnom analizom, neprestanim *teoretisanjem* oko hibridnih 'centara' koje tek treba da identifikujemo kao racionalnosti ili iracionalnosti, tj. kao događaje subjekta unutar kulture.

Atmosfera: Može se započeti sa pričom koja se odigrava u jednom od njujorških predgrađa, na primer, u severozapadnom delu Kvinsa na spoljnim obodima grada Njujorka. To je kraj (*suburb*) u kome žive anglosaksonske porodice srednje klase. Kuće su parterne, bele, sa crvenim krovovima od opeke. Oko kuća su zeleni travnjaci, bez ograda, pedantno sređeni i elegantno prazni. Po neka igračka ili alatka za održavanje bašte leži nemarno bačena na zelenom travnjaku. Pre podne uglavnom u *kraju* vlada tišina, niko ne šeta ulicama, svi su na poslu ili u školi. Poslepodne se vide sugrađani kako šetaju, džogiraju, kose travu u vrtovima, pričaju sa komšijama, odlaze i dolaze kolima itd. itd. itd. U tom kraju postoji očigledan *poredak sveta* (*world order*). Po Hartu i Negriju, 'poredak' je izražen kao pravna formacija. Pravna formacija je uslov poretka koji omogućava uređen, normalan, razumljiv život. Vreme za rad i vreme za odmor. Kuće imaju cenu od oko 400.000$. Stanovnici se poštuju i ne mešaju jedni drugima u privatnost. Privatni, intimni život je gotovo nevidljiv i svakako je, naizgled, nekaziv. Jedini javni objekt u kraju je velika bela samoposluga – nekakva daleka kopija urbanih modernističkih rešenja internacionalnog stila po uzoru na kasnog Mis van der Roa. Zgrada samoposluge ima jedan veliki blještavo beli zid dugačak oko 50 metara. Pored zida prolazi uska šljunkovita staza. Nešto dalje, naspram zida je vodoskok i još dalje su reflektori koji iz kontra pozicije osvetljavaju ambijent. Sasvim prijatan ugođaj. Tišina je bila tu veći deo dana. Sasvim prisutna tišina. Otmena tišina. Pravno strukturirana tišina ravnoteže javnog i privatnog života. Tišina poretka u jednom od kucajućih srca Imperije. Izgledalo je kao da prisutni poredak izvire spontano iz interakcija očigledno različitih životnih priča stanovnika (direktora banaka, savetnika transnacionalnih kompanija, univerzitetskih profesora, vlasnika srednjih lanaca robnih kuća, uspešnih popularnih i *mainstream* romanopisaca, penzionisanih diplomata i aktivnih ili penzionisanih generala, studenata, đaka) koji su našli prećutno po sebi razumljivo međusobno saglasje i razumevanje. Kao da je ovaj poredak, metaforično govoreći, bio mikroslika harmonične orkestracije prirodnih razlika u polju velike svetske makro-mape sadejstva, saglasja i racionalnog uređenja ljudskih odnosa koji treba da se uspostave na našoj planeti. Kontrola, samokontrola, regulacija i racionalni smisao kontrole i regulacije su se osećali na svakom koraku, gotovo da je svežina večernjeg vazduha obećavala racionalni mir, razumevanje i mikrosocijalnu neutralnost. Ideali savršenog razumevanja i usaglašavanja su se osećali na svakom koraku. Razum je bio taj koji je činio mogućim njihovu sreću. Razum je pružao sigurnost.

Problemi: Jednog dana, kuća na kraju ulice, mislim da se zvala ulica Brestova, je prodata. Stanovnici nisu znali da li je njena vlasnica Helena K. umrla, preselila

se u dom za stare u Južnoj Kaliforniji ili se preudala za starog profesora filozofije iz Bostona. Razne priče su pričane, mada se niko nije – u stvari – upuštao u njih. Sve je izgledalo normalno, uobičajeno, očekivano. Ciklus života se prividno bezbolno menjao i to je, na taj način, trajalo u ovom kraju od sredine pedesetih godina. Sve je bilo obično, do jednog neobičnog poslepodneva. Bila je to sreda 15. mart. Desilo se to oko 18h. Ispred kuće u kojoj je nekada stanovala Helena K. šetala je čudna grupa ljudi. Bili su crnpurasti, obučeni u orijentalne nošnje. Pričali su glasno, smejali su se. U sredini grupe je bio muškarac neodređenog doba i tri žene različitog doba. Dve mlade i jedna starija. Bilo je tu i petoro dece između 5 i 17 godina. Smejali su se, ljubazno su naklonom pozdravljali slučajne prolaznike iz kvarta. Posle nekog vremena su ušli u kuću u kojoj je nekada stanovala Helena K. Posle par dana, svi su u kraju znali da imaju nove komšije. Starosedeoci su bili zbunjeni, neobičan egzotičan prizor ih je istovremeno razveseljavao i brinuo. Neko je uzgred rekao da sada u *kraju* imaju harem. Neko drugi je prokomentarisao da su to muslimani i da je kod njih običaj da imaju po 3 supruge. Neko se smejao na to, a neko je zabrinuto klimnuo glavom, dok je neko treći ili četvrti otišao za kompjuter i na internetu počeo da pretražuje fajlove koji se odnose na status braka u islamskom svetu. Komšije su se i dalje ljubazno javljale jedni drugima. Nepoverljivo su gledali muškarca maslinaste boje kože koji je oko 17 časova i 30 minuta dolazio u svom velikom Fordu. Izlazio iz njega i pred vratima grlio decu i 3 žene koje su bile u orijentalnim nošnjama. On je bio zapadno odeven u crno odelo, belu košulju sa kravatom i crne lakovane cipele, što je govorilo, da je verovatno službenik u banci, osiguravajućem društvu ili nekoj velikoj kompaniji. Nakon nekog vremena on bi izlazio iz kuće preodeven (bolje: preobučen) u narodnu pakistansku – ili sličnu – nošnju sa okruglom kapom sa kićankom, nosio je zeleni prsluk preko bele košulje sa širokim rukavima i tamnim pantalonama veoma širokih nogavica. Izgledao je pre egzotično nego ekscentrično – to je bio jedan od komentara. Ali, osim jedva primetne nelagodnosti nije bilo nekakvih većih promena u *intersubjektivnoj* atmosferi koja je vladala *lokalnom zajednicom*. Prošlo je par meseci... Još jedna kuća je prodata. Bračni par Džejmson se odselio za Majami. Kuću je kupio poznati filozof i teoretičar književnosti, profesor sa Jejla, gospodin Danijel X. Svi su odahnuli, jer novi komšija nije bio nepoznati, egzotični ili ekscentrični tamnoputi stranac, već plavokosi četrdesetogodišnjak, anglosaksonac, zdravog izgleda, a uz sve to i poznat po akademskim predavanjima i televizijskim duelima o savremenoj medijskoj kulturi. Nije se doselio sa 'porodicom', a nije bio ni sam, već je bio sa crvenokosim mlađim muškarcem koji je izgledao kao da je jevrejskog, italijanskog ili ukrajinskog porekla. Posle nekog vremena se saznalo da je on nezavisni filmski reditelj i kritičar koji piše za *Screens*. Posle nekog vremena su ljudi iz kraja zapazili da njih dvojica povremeno u kasne sate šetaju po kraju, govorkalo se da se drže za ruke. Pričalo se da se ljube pored prozora, pričalo se da nagi šetaju po kući. Posle nekog vremena su već svi u nedeljnim susretima na komšijskom roštilju govorili o homoseksualnim/*pederskim* orgijama u kući broj 13. Neko je spomenuo Drakulu, govorilo se o nagim dečacima koji su vrišteći trčali po vrtu. Neko je dodao da se tamo dešavaju mračne stvari koje nisu dobre za lokalnu za-

jednicu. Napetost se osećala u vazduhu. Ljudi su izbegavali da prolaze pored kuće br. 13. Niko se 'momcima' iz kuće 13 nije više javljao. A, posle pola godine ili koji mesec više ili manje, u kuću br. 37 se doselila *gomila* ljudi, muškaraca, žena, dece. Pričalo se da je stari prilično bogati direktor banke B.B, koji je poreklom iz bivše Jugoslavije, svoju kuću u severozapadnom delu Kvinsa ustupio rođacima i izbeglicama iz Bosne. Bosna je naravno bila tada u svim medijima. Svi su znali za Srebrenicu. Njih – novih stanara – je, zaista, bilo mnogo. Ispred kuće i na, nekad besprekorno održavanom travnjaku, sada je bilo 5-6 automobila, kombija i džipova. Stalno su dolazili neki novi ljudi, i odlazili. Ispred kuće su istovarivani paketi i tu su ostavljani na trotoaru po par dana. Iz kuće se čula glasna i sasvim neobična muzika, neka mešavina tehnoroka i orijentalne muzike. Jedna gospođa iz kraja, koja se bavila etnomuzikologijom, na internetu je pronašla da je u pitanju specifičan ex-jugoslovenski, tačnije, srpski, turski ili maloazijski žanr popularne para-folk-muzike nazvan 'turbofolk'. Čak je i par audio fajlova snimila da bi prijateljicama pokazala o kakvom se muzičkom čudu/žanru radi. Izgledalo je da se racionalni poredak kvarta raspada. *Prirodne razlike* između stanovnika su postale kritične... nije bilo više reči o dosadnoj urođenoj svakodnevici, već o krizi lokalne zajednice, o krizi identiteta lokalne zajednice, o opasnosti da će cene kuća da padnu, o nesigurnosti za decu, o tome da se lokalna zajednica raspada itd... da je ugrožena najezdom neobičnih došljaka. Par nedelja ili meseci kasnije u 'kraj' se doselila jedna tamnoputa, mada ne i crna, gospođa, za koju se kasnije saznalo da se zove Hana H. Ona je zakupila kuću br. 59. Bila je stara oko 35 godina, veoma visoka, kratko, skoro muški ošišana. Nosila je crne kostime, bele svilene bluze. Imala je cipele sa tankom crnom štiklom. Imala je kožnu aktn-tašnu od crne krokodilske kože. Iz kuće je izlazila oko 8h i vraćala se oko 19h časova. Odvozila ju je i dovozila ju je crna limuzina koju je vozila plavokosa devojka od oko 25 godina. Devojka je nosila šofersku tamnu-mušku uniformu, bila je nakarminisana drečavim crvenim karminom. Neko je primetio da ima velike grudi. Kad kod bi se parkirali ispred kuće, gospođa Hana H. je čekala da devojka izađe iz automobila, obiđe ga i otvori joj vrata. Tada bi se pojavile njene duge vitke i elegantne noge u crnim čarapama na visokim štiklama. Devojka bi joj dodala aktn-tašnu i ona bi ušla u kuću. Ponekad bi se okrenula i mahnula rukom devojci uz blagi i, svima se činilo, nežni osmeh. Više nije izlazila iz kuće do jutra. Vikendom nije bila u kraju, svi su zaključili da vikendom odlazi negde – verovatno kod porodice (dobronamerni) ili kod ljubavnika (zlonamerni) ili kod ljubavnice (militantni). Svi su posle nekog vremena počeli u šali da o njoj govore kao o *lezbejki*. Niko nije imao konkretan 'dokaz', ali bila je suviše misteriozna, suviše erotična, nastupala je moćno, a njena mlada šoferka sa crvenim ustima i velikim grudima bila je *krunski dokaz*. Ono što je u početku bio 'vic', kasnije je postala ozbiljna zbirka optužbi koje su se prepričavale po 'kraju' u 'lokalnoj zajednici'. Ceo kvart je proključao. Počeli su da se dešavaju ekscesi. Kada je 'Pakistanac' prolazio sa porodicom/haremom, za njima su zviždali srednjoškolci iz *kraja*. Na vratima garaže profesora sa Jela su sprejom ispisivani skaradni grafiti sa porukama 'go way' etc... Kada su 'Bosanci' ili 'Jugosloveni' prolazili, u ulici je vladao muk, svi su se sklanjali sa ulice, kao u nekom starom lošem

vesternu... Kada je gospođa u limuzini prolazila ili izlazila, odnosno, ulazila u nju – čuli su se zvižduci i povici... Nepoznati počinioci su bacali otpatke u vrtove doseljenika. Obližnja agencija za procenu nekretnina je na zahtev pojedinih sugrađana procenila da je cena kuća pala za 7%. Ceo kvart je proključao. Osećalo se u vazduhu da će se nešto desiti? Crni oblaci pretnje su se nadvili nad severozapadnim delom Kvinsa.

Ka rešenju problema: Kriza u kraju se produbljivala. Međusobno poverenje se izgubilo. Racionalni poredak sreće je bio decentriran. Sukob je na pomolu. Par starijih građana, dva generala u penziji i jedan povremeno aktivni diplomata, u dogovoru sa ostalim meštanima, organizovali su sastanak žitelja severozapadnog Kvinsa u prostorijama za prijem glavnog menadžera lokalne samoposluge. Sastanku nisu prisustvovali došljaci. Sastanak žitelja lokalne zajednice je bio buran, grčevit, napet. Svi su govorili istovremeno u glas. General u penziji R.C. je pozvao na oružan obračun sa došljacima. Pozivao se na tradicionalno pravo odbrane *američkog načina života.* Govorio je o tradiciji Zapadnjaka. Naprotiv, general u penziji M.K. je bio protiv svakog nasilja i za kompromis. Rekao je da je svako nasilje opasno i da je sa nesagledivim posledicama. Advokat X.Y. je predložio da diplomata Z.P. pregovara sa došljacima i da im objasni da su oni neprihvatljivi za starosedeoce lokalne zajednice i da im ponudi novac, ako treba, kao nadoknadu i da im predloži da se odsele/isele... Profesorka socijalne teorije Džoana F. i direktor lanca robnih kuća *New Best* gospodin Aleks S. bili su za to da se razgovara sa došljacima i da se nađe kompromisno rešenje. Keti A, spisateljica popularnih filozofsko-ljubavnih romana je zaključila da je sukob i nasilje besmislica i primitivizam, a da je pokušaj ponude novca ponižavajući. Rekla je ljutito da po ustavu SAD svako ima pravo da živi slobodno tamo gde je izabrao. Protesno je napustila skup. Studentkinja violine Marina V. je predložila, drhtavim glasom, da se pozove grupa Timotija Rida koja posredstvom umetnost radi sa napetostima u lokalnim zajednicama. Džon B, vlasnik lanca frizerskih radnji na Menhetnu, uzrujano je rekao da je na delu jevrejska zavera i da se mora svaki kraj odlučno boriti za svoj identitet, način života i pravo na slobodan izbor. On je rekao da ne voli silu, ali da sila nije izraz same sile, već da je sila u službi stvarnih prava građana i njihovog mira. Marina V. je odlučnijim glasom rekla da mora zajednica da se suoči sa sopstvenim problemom i da problem nije jednoznačan, već da sve strane moraju da se suoče i dijalogom dođu do razumevanja. Razumevanje je bitno. General u penziji R.C. je mahao pesnicom i rekao da nema tu više strana, već je pitanje mi ili oni... Marina V. je rekla da su to gluposti i da se mora naći rešenje i uzviknula: "Pa ovo je kraj XX veka!". General M.K. je ustao, zakašljao se, i oštrim zapovednim glasom, koji ne priznaje protivljenje, rekao: "Marina je u pravu. Nasilje ne dolazi u obzir, treba pokušati i naći rešenje". Rekao je: "Ja sam bio vojnik i u pozivu rata i nasilja nisam video ništa vredno i korisno za ljude. Razgovori i međusobno razumevanje su jedini put iz konflikata". General u penziji R.C. je tresnuo pesnicom o vrata i izleteo iz prostorije mrmljajući: "Ja sam ponosan što sam i sada vojnik!" Pred vratima je zapalio cigaru, šetao se nervozno, ugasio je cigaru, vratio se u sobu i rekao; "OK! neka mala pokuša, mada..."

Izvođenje rešenja problema: Marina V. je pozvala preko agencije A&H

menadžera grupe Timoti Rida. Timoti je bio u Južnom Bronksu. Rekao je da će svratiti ovih dana, najkasnije do srede. Pojavio se u utorak predveče. Sačekala ga je Marina V. i odbor lokalne zajednice na čelu sa generalima i diplomatom. Seli su u kafić koji je bio u sklopu samoposluge. General R.C. je sumnjičavo pogledao tridesetogodišnjeg mršavog čoveka srednjeg rasta koji je bio obučen u zeleno platneno odelo, sa sivom kožnom torbom preko ramena. Odmah je prešao u akciju, pitao ga je: "Pa, čime se vi bavite mladiću?" Rid je odgovorio, uz blagi osmeh, tihim nežnim glasom, koji je Marinu V. podsetio na glas Džona Kejdža, koga je slušala sredinom osamdesetih na slobodnim kursevima tokom studija violine. Rid je objasnio da njegova grupa X-Y-Z izvodi radionice u kriznim lokalnim zajednicama, najčešće sa adolescentima koji imaju probleme sa drogom, nasiljem, rasnom ili etničkom isključivošću. Da je njegova grupa X-Y-Z interdisciplinarna operativna grupa psihologa, sociologa, kulturalnih radnika, aktivista i umetnika različitog doba, pola, rase, etničkog i rodnog identiteta. Na ovo poslednje je general u penziji R.C. razrogačio oči, pocrveneo i stegao pesnice. General M.K. se nasmešio i rekao da je i sam radio sa jednom takvom grupom u vojnim uslovima u bazi u Južnoj Nemačkoj pre mnogo godina. General M.K. je progutao knedlu. Marina V. je iznela problem lokalne zajednice i ukazala je na razvoj nastalih napetosti. Rid je predložio da, ako grupa X-Y-Z bude angažovana, on pošalje ekipu od 3-4 istraživača da snime teren i ponude rešenje u naredne 3 sedmice. Dogovoreno je da se uđe u projekt X-Y-Z-a. Narednih dana su se neki mladi ljudi, godina između 17 i 25, muvali po kraju. Snimali su digitalnim kamerama, unosili su zapise u laptopove, anketirali su građane. Nestajali su i pojavljivali se iznenada u razna doba dana i noći. Nakon deset dana Rid je pozvao Marinu V. i odbor lokalne zajednice da se sastanu. Izložio je projekt. Projekt je bio jednostavan u 'kraju' bi se radilo kolektivno umetničko delo tokom vikenda, a svi stanovnici bi bili pozvani da uzmu učešće u realizaciji dela. Na velikom belom zidu samoposluge će izvesti veliki mural od oko 40 metara dužine i 4 metra visine. Projekt bi se realizovao u 4 faze:

- sakupljanje materijalnih sredstava za projekt (to je zamišljeno kao niskobudžetni samofinansirajući projekt lokalne zajednice)
- dogovor oko teme murala sa svim stanovnicima kraja (anketa, izrada predloga, javna diskusija)
- postavljanje skice murala na zidu
- kolektivni rad na muralu i uključivanje stanovnika 'kraja' u zajednički projekt posredstvom saradnje, razgovora, druženja, spremanja hrane zabave, itd. tokom 4 do 6 vikenda.

Projekt je krenuo u realizaciju. Tema je izabrana posle uspešne ankete i burne rasprave na koju su pozvani pored starosedeoca i novi članovi lokalne zajednice. Rid, Marina V, spisateljica K.A, general M.K. i arhitekta Peter S. su vodili raspravu i usmeravali je. Bilo je predloženo više različitih tema za mural, od scena sa Divljeg Zapada preko eklektičnih slika od antičke Grčke preko orijentalnog Tunisa do vrelog Meksika. U jednom času gospođa Hana H, koja je sedela sama u jednom od uglova prostorije i nervozno grickala praznu dugačku muštiklu, reče: "Hajde da slikamo nas same!"

Njen dubok autoritativan glas koji kao da je dolazio iz dubine pluća, odzvonio je sobom. Svi su se za trenutak trgli, okrenuli glave, vratove i ramena ka njoj. Pogledali su ka njoj. Ona se ljubazno nasmešila i rekla: "Uh! kada bih mogla da zapalim jednu cigaretu!" General R.C. je pritrčao i ponudio svoje dugačke tanke falusne cigarilose. Svi ostali su se osmehivali i odahnuli. I drugi su zapalili cigarete, cigare itd... nastao je žamor i Marina V. je uzviknula: "Bravo! Imamo temu! To smo mi". Jedan mladić iz grupe izbeglica iz Bosne na lošem engleskom reče: "Koji mi?!", i smejao se dugo, histerično... ali svi su već bili u akciji i niko nije obratio pažnju na njegovo sumnjičavo pitanje. Organizovan je odbor, za skupljanje budžeta, za izradu stovarišta za materijal, za pripremu zabava itd...

Rešenje problema (verzija 1): U subotu, 15. avgusta je počeo rad na muralu. Svi su bili prisutni. Ovde 'svi' znači stanovnici nekoliko bočnih i centralnih ulica i prolaza iz *njihovog kvarta*. Bilo je bučno i veselo. Došli su i 'došljaci'. Stajali su po strani. Čak nisu ni bili jedna grupa, svako, kao da je stajao za sebe nepoverljiv prema ostalima. Marina V. je sa par devojaka prišla njima i pozvala ih da se priključe ostalima. U vazduhu kao da su lebdeli koncepti i *tela za koncepte*: mi, oni, vi, naši, ostali, došljaci, starosedeoci, čudni, normalni, zdravi, egzotični, egocentrični, naši itd. Nastala je gužva. Rid je delio zaduženja. Dečaci i devojčice iz Ridove ekipe – nekadašnji narkosi, lokalni nasilnici, usamljenici i samoubice, prostitutke, studenti iz više srednje klase, umetnici itd. – sada su bili *aktivisti* koji su za svaki deo posla stvarali posebnu atmosferu: pevajući, njišući se, igrajući, začikavajući sugrađane i ozbiljno naređujući. Posle nekih 45 minuta haotičnog kretanja oko velikog zida na samoposluzi svi su počeli nešto da rade: da mešaju boju, da postavljaju skele, da sređuju skice, da pale roštilje, da toče limunadu, da postavljaju ozvučenje, da dele zajednički problem: kako izvesti veliku fresku o stanovnicima severozapadnog dela Kvinsa... Dan je prošao i nije bilo sukoba. Došljaci (pripadnici druge rase, druge vere, drugog roda, drugog političkog identiteta) radili su kao i ostali. Jedno čudno i neodređeno MI se rađalo na zajedničkom poslu stvaranja umetničkog dela. U nedelju su već svi bili veseli i pozdravljali se među sobom, smejali se i slušali priče, doskočice itd... Posle par nedelja su se stvorila poznanstva sa došljacima, pojavio se osećaj moguće sigurnosti, a veliki mural je počinjao da izranja na nekada sasvim belom zidu. I otkrile su se čudne stvari. Da Pakistanac i nije Pakistanac iz Pakistana već 'rođeni' Amerikanac pakistanskog porekla koji tu ne živi sa svoje tri žene, već sa ženom, dvoje dece, majkom i sestrom udovicom. Otkrilo se da profesor sa Jela nežno voli svog prijatelja, ali da to javno ne pokazuje, da nije seksualni manijak koji po ulicama napada male dečake, već da je naprotiv veoma uzdržan i strog čovek. Pri tome, on je veoma ljubazan, obrazovan, spreman da pomogne, a hobi mu je popravljanje električnih kosilica za travu. Mnogima je bila potrebna njegova pomoć. Izbeglice iz Bosne su bili simpatični mladići i devojke koji su po ceo dan pevušili, igrali, donosili i odnosi piće, hranu, nestajali i ponovo uletali u gužvu uz vesela dovikivanja na engleskom sa jakim slovenskim akcentom... Anglosaksonci nisu mogli da razumeju svaku njihovu reč, mada su bili *slatki*. Gospođa Hana H. nije bila naročito vešta ni u pripremanju hrane, a ni u radu na muralu... Ali je bila ljubazna, spremna za

razgovor i kada su je radoznali sugrađani pitali šta je po profesiji, ona je rekla da je savetnik za poreska pitanja u čuvenoj transnacionalnoj kompaniji TTTT. I neočekivano se oko nje stvorila grupa radoznalih 'poreskih obveznika' muškog i ženskog pola koji su je pitali za različite savete, a ona ih je rado uz misteriozan i erotičan osmeh davala sa lakoćom i preciznošću. Itd... itd... U nekoliko vikend-dana rad na muralu je bio završen. Velika slika je dominirala krajolikom severozapadnog Kvinsa, a stanovnici su se ljubazno pozdravljali, razgovarali, sedeli na zelenim travnjacima i u kraj se vratio željeni mir... Došljaci više i nisu bili tako veliki stranci. *Doxa* se promenila. A racionalna sreća je bila rekonstruisana. Ovaj model se pokazao kao veoma uspešan u velikim gradovima i njihovim predgrađima na Istočnoj obali SAD. Model preobražaja, integracije ili reintegracije lokalnih zajednica koje su se našle na granici etničkog, rodnog, klasnog, generacijskog ili nekog drugog sukoba primenjen je na stvaranje fondacija za pomoć razvoja umetnosti i kulture u postsocijalističkim državama nekadašnje Istočne ili realsocijalističke Evrope, te nekadašnje *sovjetske Azije*. Paradigma suočenja sa drugim je primenjena i u brojnim projektima u ratom razorenim područjima Jugoslavije. Umetnost je ponovo dobila političku funkciju. Umetnost je bila ključ za ljudsku komunikaciju. Imperija je postojala.

Rešenje problema (verzija 2): U subotu, 15. avgusta je počeo rad na muralu. Svi su bili prisutni. Ovde 'svi' znači stanovnici nekoliko bočnih i centralnih ulica i prolaza iz 'njihovog kvarta'. Bilo je tiho i napeto. Došli su i 'došljaci'. Stajali su po strani. Čak nisu ni bili jedna grupa, svako, kao da je stajao za sebe. Marina V. je sa par devojaka prišla njima i pozvala ih da se priključe ostalima. Ostali su se odmakli, raštrkali i stvorili, ponovo, razmak u odnosu na došljake. U vazduhu kao da su lebdeli koncepti i *tela za koncepte*: mi, oni, vi, naši, ostali, došljaci, starosedeoci, čudni, normalni, zdravi, bolesni, manijaci, perverzni, divljaci, kriminalci itd. Nastala je gužva. Rid je pokušavao da deli zaduženja. Dečaci i devojčice iz Ridove ekipe – sinovi i kćeri više srednje klase koja je želela da postane nosilac društvenog reda i da sebe konstruiše kao instancu humanosti – sada su bili aktivisti koji su za svaki deo posla stvarali posebnu atmosferu: pevajući, njišući se, igrajući, začikavajući i ozbiljno naređujući. Posle nekih 45 minuta haotičnog kretanja oko velikog zida na samoposluzi svi su stajali, bio je muk, nebo je izgledalo olovno... Niko nije pokušao da se suoči sa drugima, kao da Rid nije dao zajednički problem: kako izvesti veliku fresku o stanovnicima severozapadnog dela Kvinsa... Posle par sati ulica je ostala pusta. Nikoga nije bilo sem Ridove ekipe. Došljaci (pripadnici druge rase, druge vere, drugog roda, drugog političkog identiteta) povukli su se u svoje kuće. Jedno čudno i neodređeno MI se suprotstavljalo stranom ili drugom 'ja' ili 'mi'. U nedelju se niko nije pojavio ispred samoposluge, sem Ridove ekipe i nekoliko ljudi iz organizacionog odbora. Marina V. je bila nervozna. Celu noć nije spavala. Plakala je. Posle par nedelja su razbijani prozori na kućama došljaka. Čuli su se krici i u daljini pucnji. Lokalni šerif se nije pojavio. Došljaci su istrčavali iz svojih kuća i kolima odlazili. General R.C. je vežbao nekoliko mladića da nišane iz stare vestern vinčesterke. Na nekim kućama je istaknuta državna zastava. Posle nekih mesec ili dva dana došljaci su počeli da se iseljavaju... I Marina V. je otišla za Dauntaun.

Neki kažu da je tužno, sa rancem na ramenu odlazila ka lokalnoj železničkoj stanici, drugi su govorili da ju je odvezla gospođa Hana H. i to je bio razlog za mnoge priče o Marini V. i njenim skrivenim sklonostima. Pakistanci su jednog ponedeljka nestali. Bosanci su prodali kuću jednom afroameričkom svešteniku. Meštani su govorili da su oni *ne-fer*. Profesor sa Jela je sa novim dečkom koji je nosio crno odelo od kože sa metalnim lancima šetao i dalje. Kada je general R.C. mahnuo svojom vinčesterkom ka njemu, njegov dečko se isplazio i pokazao srednji prst. Posle nekog vremena su i oni nestali. Gospođu Hanu H. nisu nikada više videli, čak niko nije znao ni dan ni čas kada se odselila, mada su mnogi motrili na njenu kuću. Govorilo se o orgijama, povremeno se noću pucalo, zastave su vijorile i ova četvrt je lagano umirala. Došljaci su bili i te kako veliki stranci. *Doxa* se nije promenila, *doxa* je postala militantno zaoštrena. Patriotizam se osećao u vazduhu. Imperija nije mogla da obuhvati sve svoje građane u konzistentnu *priču*.

Rešenje problema (verzija 3): U subotu je počeo rad na muralu. Svi su bili prisutni. Ovde 'svi' znači stanovnici nekoliko bočnih i centralnih ulica i prolaza iz 'kvarta'. Bilo je bučno i veselo. Došli su i 'došljaci'. Stajali su po strani. Čak nisu ni bili jedna grupa, svako, kao da je stajao za sebe. Ali Marina V. je sa par devojaka prišla njima i pozvala ih da se priključe ostalima. U vazduhu kao da su lebdeli koncepti i *tela za koncepte*: mi, oni, vi, naši, ostali, došljaci, starosedeoci, čudni, normalni, zdravi itd. Nastala je gužva. Rid je delio zaduženja. Dečaci i devojčice iz Ridove ekipe – nekadašnji narkosi, lokalni nasilnici, usamljenici i samoubice, prostitutke itd. – sada su bili aktivisti koji su za svaki deo posla stvarali posebnu atmosferu: pevajući, njišući se, igrajući, začikavajući i ozbiljno naređujući. Posle nekih 45 minuta haotičnog kretanja oko velikog zida na samoposluzi svi su počeli nešto da rade: da mešaju boju, da postavljaju skele, da sređuju skice, da pale roštilje, da toče limunadu, da postavljaju ozvučenje, da dele zajednički problem: kako izvesti veliku fresku o stanovnicima severozapadnog dela Kvinsa... General R.C. je prišao profesoru sa Jela Danielu X. i rekao mu da ne zagleda dečake... Mahao je rukama i pretio. Daniel X. se povukao, ali tada je prišao general u penziji M.K. i pozvao Generala R.C.-a i profesora Daniela X. da razgovaraju. Rekao je želim da čujete jednu staru priču. Ispričao je priču iz vremena kada je bio poručnik na Filipinima i kada se zaljubio u jednog teksaškog redova. Pričao je o svojoj želji, strasti, strahu... i skrivanju... krivici. Kada je završio priču nasmeja se i rekao je: "Teško je suditi drugima, zar ne?" R.C. ga je pogledao i promrmljao: "Uh uh uh". Ali se povukao i napetost je splasla. Dan je prošao i nije bilo sukoba. Došljaci (pripadnici druge rase, druge vere, drugog roda, drugog političkog identiteta) su radili kao i ostali. Jedno čudno i neodređeno MI se rađalo na zajedničkom poslu. U nedelju su već svi bili veseli i pozdravljali se među sobom, smejali se i slušali priče, doskočice itd... Posle par nedelja su se stvorila poznanstva, postojao je osećaj sigurnosti, a veliki mural je počinjao da se pojavljuje na nekada belom zidu. I otkrile su se čudne stvari. Da Pakistanac i nije Pakistanac iz Pakistana već 'rođeni' Amerikanac pakistanskog porekla koji tu ne živi sa svoje tri žene, već sa ženom, dvoje dece, majkom i sestrom udovicom. Otkrilo se da profesor sa Jela nežno voli svog prijatelja, ali da to javno ne

pokazuje, da nije seksualni manijak koji po ulicama napada dečake, već je naprotiv veoma uzdržan i strog čovek. Izbeglice iz Bosne su bili simpatični mladići i devojke koji su po ceo dan pevušili, igrali, donosili i odnosi piće, hranu, nestajali i ponovo uletali u gužvu uz vesela dovikivanja na engleskom sa jakim slovenskim akcentom... Gospođa Hana H. nije bila naročito vešta ni u pripremanju hrane, a ni u radu na muralu... Bila je ljubazna, spremna za razgovor i kada su je radoznali sugrađani pitali šta je ona profesiji, ona je rekla da je savetnik za poreska pitanja. I neočekivano se oko nje stvorila grupa radoznalih 'poreskih obveznika' muškog i ženskog pola koji su je pitali za različite savete, a ona ih je rado uz misteriozan i erotičan osmeh davala sa lakoćom i preciznošću. Itd... itd... U nekoliko vikend-dana rad na muralu je bio završen. Velika slika je dominirala krajolikom severozapadnog Kvinsa, a stanovnici su se ljubazno pozdravljali, razgovarali, sedeli na zelenim travnjacima i u kraj se vratio željeni mir... Došljaci više i nisu bili tako veliki stranci. *Doxa* se promenila. Neki stari poznanici su odlazili, a neki novi ljudi su dolazili. Ovaj model se pokazao kao veoma uspešan u velikim gradovima i njihovim predgrađima na Istočnoj obali SAD. Ovaj model preobražaja, integracije ili reintegracije lokalnih zajednica koje su se našle na granici etničkog, rodnog, klasnog, generacijskog ili nekog drugog sukoba. Model je primenjen na stvaranje fondacija za pomoć razvoja umetnosti i kulture u postsocijalističkim državama nekadašnje Istočne ili realsocijalističke Evrope i nekadašnje sovjetske Azije. Paradigma suočenja sa drugim je primenjena i u brojnim projektima u ratom razorenim područjima Jugoslavije. Umetnost je ponovo dobila svoju političku funkciju. Ali, projekt nije uspeo. Pomoć koja je stizala sa Zapada je prilikom ulaska na lokalnu teritoriju bila preuzimana od *mafije* i preprodavana na crnom tržištu. Projekti međuetničkih saradnji posredstvom umetnosti su ostajali samo na nivou komunikacije malih elitnih grupa unutar zaraćenih naroda. Masovna publika se i histerično identifikovala sa nacionalistički i patriotski podržavanim sportskim klubovima i zvezdama turbofolka. Ovaj model se pokazao kao neuspešan u nekadašnjoj Istočnoj Evropi. Za stanovnike nekadašnje istočne i jugoistočne Evrope nije bilo nade... etnički sukobi su nastajali, gasili se i rasplamsavali se. Patriotske snage i *mafija* su uništavale svaki smisao 'kulture' (nadgradnje), a baza više nije postojala. Bilo je to doba užasa, tamni XXI vek. Imperija nije mogla da se uspostavi. Racionalna sreća nije bila moguća.

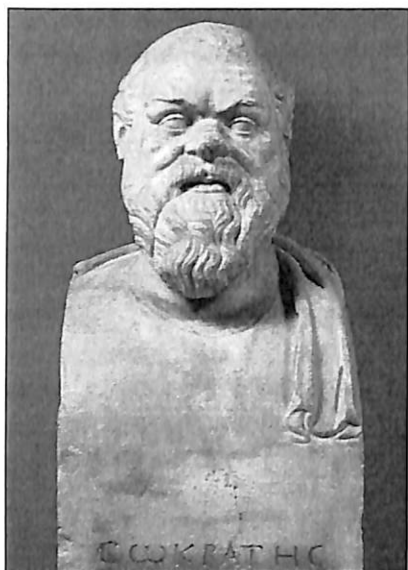
Studije kulture i medija: *teorijski klasteri*

O čemu je 'priča' koja je ispričana u prethodnom poglavlju? O čemu se govori u priči o lokalnim sukobima i politikama identiteta unutar svakodnevice u njujorškom Kvinsu i ex-Jugoslaviji. Kako se na planu društvene borbe uspostavljaju razlike između rasnih, etničkih, rodnih i generacijskih identiteta? Ko su *ti* ljudi i šta su njihova značenja u odnosu na mikro-kontekste svakodnevice koji se suočavaju? Analiza *priče*, tj. kulturalnog *narativa* nije pokazna priča o stvarnom događaju sukoba različitih individualnih mikrozajednica i određenih 'subjekata' tamo i tada. Reč je o modelima

prikazivanja, tj. taktikama izvođenja 'označavajuće prakse' (*signifying practice*) koja je dovedena do *karakterističnog teorijskog tipa* društvenih odnosa u nekoj svakodnevici. Reč je o prikazivanju konflikta kulturalnih identiteta i o prikazivanju kulturalnih identiteta u strukturiranju moći, straha ili, tek, pojavnosti *drugog*. Šta je to što u jednom društvenom kontekstu suočava izvesne individuue kao 'tipove' rasnih, etničkih ili rodnih identiteta? Kako se od individuuma iz svakodnevice obrazuje *identifikacioni tip* medijskim prikazivanjem? Odnosno, ko je – zapravo – taj *drugi* u pozicioniranju scene za društveni konflikt? Ili, s druge strane, koga, na primer, prikazuju, antički rimski kipovi koje prepoznajemo kao predstave grčkog filozofa Sokrata[239]? *Izgled kipa* je rezultat složenog ikonografskog preobražaja mitskih figura rimske religijske svakodnevice u personalizovanu svetovnu figuru *prvog pravog* grčkog filozofa. Ili, koga prikazuju rimske slike iz III. veka n.e. na kojima se pojavljuje lik *muškarca* sa crnom kosom sa razdeljkom na sredini glave, te bradom i brkovima? Zašto taj lik identifikujemo sa novozavetnim tekstualnim likom Isusa Hrista[240]? Reč je, svakako, o istorijskim 'označavajućim praksama' koje čine mogućim da se par stotina godina od pretpostavljenog vremena života Sokrata ili Hrista izvode njihovi vizuelno predočivi likovi, i time pokazuju kulturalna značenja. Nastaju, pri tome, složene selekcije i izbori značenja i njihovih vizuelizacija koji od mnogih predstava 'lika' vode ka *liku* koji će postati *tip*. Jedan lik postaje *tip* uspostavljanjem hegemonije, a to znači dominacije značenjskog zastupanja jednog konteksta nad ostalim potencijalnim kontekstima. Koga slika Isusa Hrista prikazuje: 'proroka', 'sina božijeg', 'bogočoveka', 'muškarca od krvi i mesa', 'simbol hrišćanstva', 'odsutnog aktera' u romanu/filmu *Davinčijev kod*[241], ili kulturu koja se identifikuje *tim* i *takvim* zastupanjima, narativnim posredovanjima i vizuelizacijma *lika* izuzetnog pojedinca? *Drugi* nije tu i tada prisutni 'on/ona' (individuum, stvorenje), već efekat 'označavajuće prakse', a to znači diskurs kojim *drugi kao predstava* govori/zastupa specifični 'kontekst' ili 'kulturu' za nekog u nekom drugačijem kontekstu prikazivanja, tj. proizvođenja i recepcije značenja. 'Označavajuća praksa' se, zato, definiše kao proces proizvodnje prikazivanja i značenja u kulturi, odnosno, proizvođenje kulture kao značenjskog poretka. Pri tome, termin 'označavajuća praksa' u studijama kulture potiče od termina 'označiteljska praksa'. Ovi termini se često smatraju sinonimima. Međutim, moguće je predložiti i naglasiti jednu bitnu razliku:

1. označiteljska praksa (fr. *pratique signifiante*, engl. *signifying practice*) u kontekstu francuskog poznog strukturalizma i materijalizma (*Tel Quel*, Julija Kristeva, Žak Lakan, Luj Altiser) označava svaki materijalni oblik ili način proizvodnje značenja u polju društvenih otpora i polju dejstva nesvesnog;
2. označavajuća praksa (engl. *signifying practice*) u kontekstu britanskih i američkih studija kulture označava svaki materijalni oblik prikazivanja

[239] Mary Beard, John Henderson, "Tracing down Socrates", u "Facing up to Antiquity: Art to the Life", iz *Classical Art – From Greece to Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2001, str. 236.
[240] Mary Beard, John Henderson (2001), "The Missing Person", u "Facing up to Antiquity: Art to the Life", str. 238.
[241] Den Braun, *Davinčijev kod*, Solaris, Novi Sad, 2004.



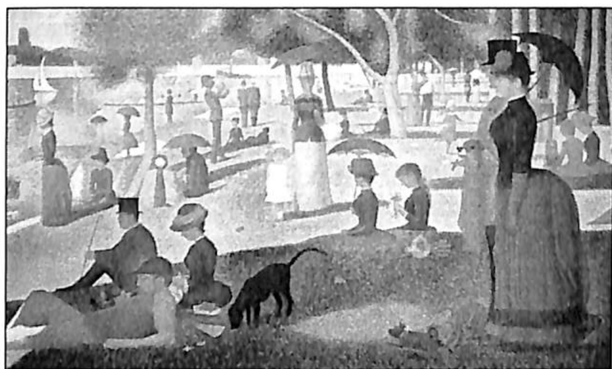
rimska kopija Sokratove biste, grčki original je iz IV veka p.n.e.



Sandro Botičeli, *Rođenje Venere*, oko 1480.



detalj mozaika iz crkve *Santa Pudenziana*, Rim, oko 390.



Žorž Sera, *Nedeljno popodne na ostrvu Grand Žat*, 1884-86.

> (*representation*) i zastupanja (*advocating*), pre svega materijalne efekte prikazivanja i zastupanja, dok su 'označiteljski otpori' društvenog i nesvesnog najčešće podrazumevani ili potisnuti iz javne upotrebe.

Razumeti jednu kulturu, za studije kulture, znači objasniti kako je značenje simbolički proizvedeno u jeziku kao 'označavajućem sistemu'[242]. Tako postavljen pojam 'označavajuće prakse' dozvoljava Stujartu Holu da postavi sledeću definiciju kulture saglasnu zamislima *rada označavanja*, tj. zastupanja ili prikazivanja:

> Pod kulturom, ovde, mislim na aktuelni osnovni teren za izvođenje praksi, prikazivanja, jezika i običaja bilo kog specifičnog društva. Takođe mislim na kontradiktorne oblike zdravorazumskog smisla koji je tu ukorenjen i koji čini mogućim oblikovanje svakodnevnog života.[243]

Sa estetičke analize ili analize teorije umetnosti prelazi se na analizu *studija kulture* u trenutku kada se pažnja pomera sa dela ili uzorka zastupanja na prakse kojima se kontekst reprezentuje u uspostavljanju *subjekta* kojim će biti zastupan *drugi* za kulturu. Važnost 'konteksta' je predočena kao bitna i funkcionalna instrumentalnost okružujuće prakse kojom se proizvodi predočivi 'subjekt' i odnos 'subjekta' i 'sveta' a to znači *ideologija*[244]. Umetnička praksa i delo, visoke i popularne umetnosti, ne posmatraju se kao autonomni 'svet umetnosti' ili, tek, daleki *odraz* sveta izvan umetnosti, već kao *instrumenti* praksi označavanja svakodnevnog življenja u određenom vremenskom i geografskom prostoru. Na primer, autonomija zapadne umetnosti XVIII i XIX veka se ne identifikuje kao legitimnost za izučavanje *same umetnosti* i, time, *samog lepog*, već kao društveni pokazatelj o postojanju kulture i društva kome je potrebna zamisao i realizacija autonomije umetnosti. Tada se *autonomija umetnosti* interpretira kao izraz *konstitutivne kulturalne politike* za zapadna moderna buržoaska društva, a ne kao *rezervat* slobode u okviru ranokapitalističkog utilitarizma i instrumentalizma. Veoma karikirano može se, na primer, reći da sve negde do XVIII veka u evropskom slikarstvu nisu prikazivani *obični ljudi* kao kupači/kupačice u svakodnevnom životu. Prizori kupanja su povezivani sa Venerama, na primer, Sandro Botičeli *Rađanje Venere iz morske pene* (oko 1480), ili drugim antičkim mitskim bićima. Kao da se obični ljudi nisu kupali sem prilikom čina krštavanja. Oni se i nisu 'kupali', oni su se samo povremeno: *prali*. Botičelijeva slika biće za nekog ko ne poznaje grčku i rimsku mitologiju, odnosno, kulturu italijanske renesanse, neobičan ili oneobičen prizor sa *firentinske nudističke plaže*! Tek, povezivanjem ove slike sa drugim slikama renesansnog slikarstva, tekstovima mitologije, traktatima umetnika itd. doći će se do koncepta *Venere* i koncepta *rađanja Venere iz morske pene*. Obrt od razumevanja neobičnog prizora na nudističkoj plaži do alegorijske i mitološke scene biće funkcija spoljašnjih tekstova u kojima se nalaze slika i posmatrač. Jedno umetničko delo ili

[242] Chris Barker, „Signifying System", iz *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage Publications, London, 2000, str. 67-68.

[243] Stuart Hall, „Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity", iz Dave Morley, Kuan-Hsing Chen (eds), *Stuart Hall*, Routledge, London, 1996, str.439.

[244] Slavoj Žižek, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.

kulturalni artefakt započinje da zadobija značenja tek u složenom odnosu 'upijanja' jednog kulturalnog teksta drugim kulturalnim tekstom. Dolazi do obrta iz percepcije u čitanje, razumevanje i, najvažnije, kulturalno prisvajanje. Jedna slika ili tekst, može se reći, sadrži različite slojeve značenja. Karakter takvih značenja zavisi od konteksta ili okružujućih uslova u kojima se ona pojavljuju. Značenja su, zato, *odnosna*, tj. određena odnosom sa kontekstom i okružujućim uslovima. Pojedini slojevi značenja su društveno ili kulturalno određeni, dok su drugi slojevi 'nezavisni' ili 'autonomni' od društvenih odnosa i diskursa. Prepoznavanje ovih značenja nastaje analizom ili *dekodiranjem* značenja, a analiza i *dekodiranje* zavisi od karaktera znanja i iskustva sa kojim se analiza i dekodiranje suočavaju. Svaki kulturalni proizvod, zato, biva prepoznat kao 'tekst' ili oblik zastupanja značenja i, time, ponuđen kulturalnoj analizi i dekodiranju. Zatim, tek sa uspostavljanjem građanske klase u XVIII i XIX veku nastaju slikarske predstave odlaska na 'plažu' radi odmora, zabave i javnog provođenja slobodnog vremena, na primer, brojne slike *nedeljnih popodneva* Kloda Monea ili, nešto kasnije, Žorž Seraa: *Nedeljno poslepodne na ostrvu Grand Žat* (1884-86). Slika Botičelija i slika Seraa nisu upućene istoj publici i istoj matrici identifikacije kupačice i kupača. Razlika u upućivanju dela uvodi pitanje identiteta, identifikacije, interesa i potencijalnih značenja različitih *ciljnih grupa* i njihovih pripadnosti različitim kontekstima. Za različite ciljne grupe se posredstvom ovih slika izvode različite *kulturalne* politike i značenjske identifikacije. Slike Monea i Seraa nisu samo predstave buržoaske realnosti i provođenja slobodnog vremena, već instrumenti vizuelizacija, tj. vizuelne proizvodnje značenja kojima se artikuliše svakodnevni život modernog čoveka. Brojne su impresionističke slike koje su posvećene prikazivanju svakodnevnog održavanja lične higijene, na primer, žena koja se češlja u slikama Dega (*Žena češlja njenu kosu*, 1887-90) ili kupač tokom jutarnje ili večernje kupke na slikama Kajbota (*Muškarac koji se kupa*, 1884). Jedan čitav 'svet' svakodnevnih aktivnosti održavanja telesne higijene je prezentovan 'autonomnom umetnošću' i time je umetnost *uvedena* u politiku organizacije i artikulacije ponašanja, tj. oblikovanja svakodnevnog života. Ovi, kao i drugi brojni primeri u fotografiji, filmu, teatru ili operi, ukazuju da pitanje umetnosti nije samo estetsko/estetičko, već i kulturalno. Na primer, promena *ciljne publike* za filmsku industriju od tridesetih godina do šezdesetih godina XX veka, koja je vodila od sredovečnih pripadnika srednje klase ka mladoj potrošačkoj publici, izmenila je najčešću tematiku žanra *ljubavnog filma*. Akteri *ljubavnih filmova* tridesetih pa do pedesetih godina bili su sredovečni parovi, dok akteri ljubavnih filmova od šezdesetih godina postaju adolescenti, da bi se od devedesetih godina prezentacija *heteroseksualne ljubavi* suočila sa prikazivanjem *homoseksualnih ljubavi*. Ova promena ciljne publike se poklapala sa konstituisanjem masovnog potrošačkog društva i restruktuiracije *buržoaske*, tj. *klasne kulturalne industrije* u *potrošačku kulturalnu industriju*. Na primer, šansonu i džez zamenjuje rok i pop muzika, a visoku modu odevanja viših klasa zamenjuje spektakularnost masovne *modne produkcije* za omladinu itd...[245] Ovi primeri

[245] „Spectacle and Subculture", iz Stella Bruzzi, Pamela Church Gibson (eds), *Fashion Cultures – Theories, explanations and analysis*, Routledge, London, 2000, str. 251-328.



Edgar Dega, *Toaleta*, 1885.



Gistav Kajbot, *Muškarac koji se kupa*, 1884



fotografija Avgustine tokom epileptičnog napada, oko 1878.

govore o stvaranju kulturalnih platformi na kojima više nisu bile bitne razlike visoke i popularne kulture, tj. visoke i popularne umetnosti. Jedno te isto umetničko delo ili jedan te isti kulturalni produkt, istovremeno, može biti tumačen/interpretiran sa platformi estetičke ili kulturalne analize. Rezultati tih analiza neće biti isti, naprotiv, estetička analiza će voditi ka pitanjima 'same umetnosti' kao izuzetnog artefakta koji se izdvaja iz interesa i interesovanja unutar svakodnevice, a kulturalna analiza će voditi ka pitanjima *ne-same umetnosti* kao simptoma ili uzorka, odnosno, instrumenata kulturalnih praksi u svakodnevici. Na primer, ova dva vizuelna *dela*, kineski poster iz doba kulturalne revolucije *Studije teorije* (1975) i televizijski kadar sa 'homoerotskim' poljupcem Madone i Britni Spirs na dodeli MTC nagrade (2003), teško da bi ušla u razmatranja visoke umetnosti unutar interesovanja estetike i torije umetnosti. To bi bili neobični uzorci ili pikanterije, odnosno, dokazi za opskurnosti savremenog sveta koje se dešavaju izvan 'autonomnih' područja umetničkog *rada*. Za studije kulture i medija, naprotiv, ovo su *bitni uzorci* tretiranja savremenih društvenih ideologija. Kulturalna analiza medijske slike[246] postavlja tri zahteva:

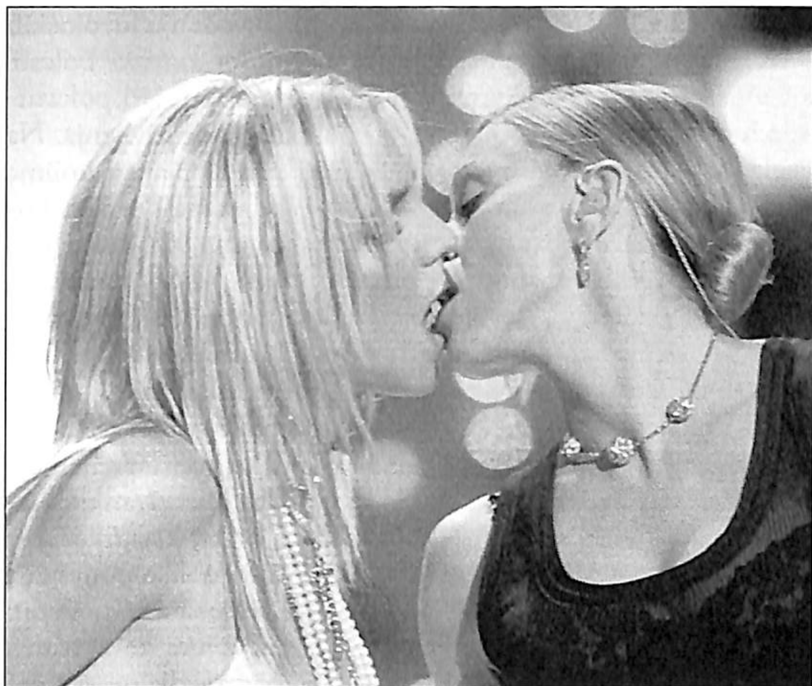
- sistemski pristup 'značenju', odnosno, tumačenju kako vizuelni tekst plakata ili televizijskog kadra gradi značenja i uvodi ih u javni proces komunikacije u specifičnom kontekstu kulutralne revolucije i masovne medijske zabave,
- povezivanje tekstualne analize sa analizom publike i njihovim angažovanjem u tumačenju i doživljaju 'teksta', tj. ukazuje se na razliku kineskih revolucionarnih masa i masovne televizijske publike,
- povezivanje tekstualne analize sa političkim, ekonomskim i društvenim kontekstom u kome je medijski tekst proizveden, komuniciran i primljen.

Kineskim plakatom se ukazuje kako jedno društvo vidi revolucionarni preobražaj masa zasnovan na 'učenju teorije' i napor jednog društva da *politički stav* bude doveden do vizuelne pojavnosti koja će delovati kao *samorazumljiva* realnost. Delovaće kao način prikazivanja i zastupanja identifikcione kulturalne realnosti. Televizijski kadar sa poljupcem Madone i Britni Sprinks, gotovo identično kineskom revolucionarnom plakatu, izvodi vizuelnu pokaznost *queer estetike/etike*, kao politički čin priznavanja i pokazivanja javnog homoseksualnog osećanja u medijskoj izgradnji multikulturalnog globalnog sveta. U oba slučaja reč je o *pokaznim tekstovima kulture* od kojih se očekuje dejstvo u postavljanju i doživljaju društvene realnosti i mesta individuuma u toj realnosti. Takođe, može se postaviti pitanje zašto jedan *istoričar umetnosti*[247] koji se bavi istorijom umetničkih dela počinje u jednom času da proučava medicinske dokumentarne fotografije iz druge polovine XIX veka koje prikazuju duševne bolesnike? Da li on u tim fotografijama traži i argumentuje 'estetske' ili 'umetničke' vrednosti koje one sadrže? Ne, on pre pokazuje kao se estetizacija posredstvom medija fotografije ugrađuje u vizuelnu, a zatim i ideološku predstavnost duševne bolesti. Pokazuje se

---

[246] Andrew Burn, David Parker, „Multimodality and Textual Analysis", iz *Analysing Media Texts*, Continuum, London, 2003, str. 3-4.

[247] Georges Didi-Huberman, *Invention of Hysteria – Charcot and Photographic Iconography of the Salpêtrière*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.



Madona i Britni Spirs, na dodeli *20th MTV Video Music Awards*, 2003.



anonimni autor, *Studije teorije*, 1975.

kako spoj medicinskih zahteva i fotografska estetika učestvuju u izvođenju ideoloških konstrukta realnosti: vizuelnog izgleda i prepoznatljivosti *nevidljive duševne* bolesti. Bolest nije sam 'stanje organizma', već i način na koji društvo prezentuje i pokazuje 'izgled' bolesti u specifičnim kontekstima bolnice ili svakodnevnog življenja. Na primer, fascinantno je, kako su slični brojni propagandni medicinski plakati kojima se ukazuje na društvenu opasnost sifilisa u ranim četrdesetim godinama i plakati kojima se ukazuje na 'epidemiju' AIDS-a[248] u osamdesetim godinama XX veka. Reč je o izvođenju političkih značenja koja nisu samo uputstva o *medicinskoj preventivi*, već o društveno-političkom oblikovanju ljudskog života i svakodnevice. Privatnost bolesti i tehnička kompetentnost medicinske industrije pretvaraju se u *javni odnos* koji se pokazuje kao društveni i kulturalni diskurs klasifikovanja i verifikovanja ljudskih životnih mogućnosti u etičkom i političkom smislu. Plakati kojima se govori o AIDS-u ili zaštiti od AIDS-a uključuje brojne etičke, moralne i političke konstatacije koje direktno ili indirektno problematizuju rodna prava, strah od bolesti, smeštanje bolesnika u registar društvenih prihvatljivih ili neprihvatljivih subjekata, klasifikovanje društvenih identiteta. kampanju protiv bolesti, ali i kampanju protiv oblika ponašanja koji se smatraju povezanim sa bolešću itd... Spektar političkih aspekata je povezan sa, na prvi pogled, neutralnom i tehničkom medicinskom kampanjom za zaštitu i preventivu od bolesti. Pokazuje se, time, da bolest nije samo stvar medicine već organizovanja politike, a i kontrole, dominacije, uređenja i preuređenja javne kulturalne i društvene *sfere* života. *Život* nije 'sam život', već ideologijom zastupan i prikazan život. Pojam ideologije se, tada, može odrediti na sledeći način. Pomoću ideologije kao *vektora* kulture, politike i umetnosti opcrtavaju se trenutni i promenljivi identiteti mogućih društvenih i kulturalnih konteksta oblikovanja svakodnevnog života. Pojam ideologije možemo uvesti na više, često, jednakovrednih i varijantnih načina:

(i) ideologija je skup/telo uverenja, predstava i vrednosti koje omogućavaju doživljaj i razumevanje sveta (*Weltanschaung*).

(ii) ideologija je skup pozitivnih i pragmatičnih uverenja, vrednosti, oblika ponašanja i činjenja koje deli jedna grupa teoretičara ili praktičara, odnosno, pripadnika kulture ili *neke* diferencirane formacije u okvirima kulture,

(iii) ideologija je skup pogrešnih predstava, lažnih uverenja i iluzija koja dele pripadnici društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, specifične kulture ili sveta umetnosti projektujući svoj mogući svet,

(iv) ideologija je skup simboličkih i imaginarnih arbitrarnih i artificijelnih efekata koje proizvodi sistem medija na mestima očekivane realnosti, ideologija postavlja *nas* za objekt među objektima razmene, potrošnje, zavođenja, ekstaze i entropije, odnosno, ideologija medijskom realizacijom postaje multiplicirana nova realnost (*hiperrealnost*),

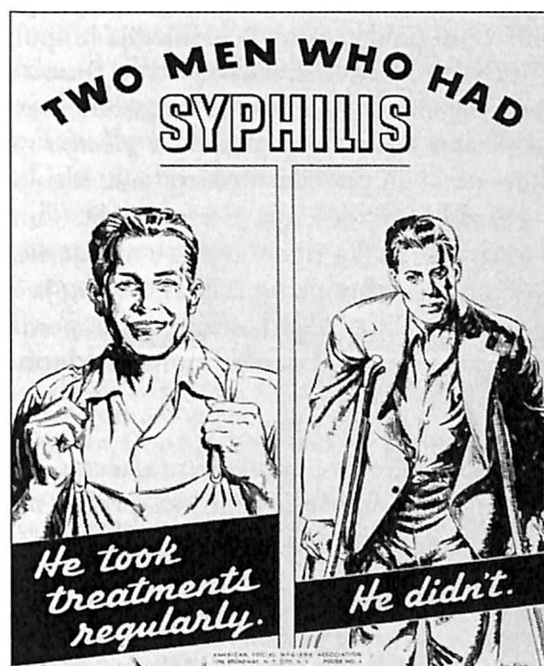
(v) ideologija je fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj *realnosti*,

---

[248] Douglas Crimp, *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, The MIT Press, Cambridge MA, 1988; Suzan Sontag, *SIDA i njene metafore*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1990.



miting za solidarnost sa obolelima od AIDSa, 90e.



plakat za kampanju za lečenje od sifilisa, 1940.

ona je *iluzija* – sistemi iluzionističkih predstava – koja strukturira efektivne društvene relacije i maskira traumatske socijalne *podele* koje ne mogu biti simbolizovane, zato je funkcija ideologije da nas opskrbi sa podnošljivom društvenom realnošću,

(vi) ideologija je mnoštvo značenja, predstava i oblika produkcije značenja i predstava koje jednu kulturu nužno ili motivisano istorijski određuju preobražavajući je iz *neregulisanog* (ili podregulisanog) sistema u *regulisani* (ili nadregulisani) sistem proizvodnje, razmene, potrošnje i uživanja smisla, robe, proizvodnje, razmene, potrošnje, uživanja, moći,

(vii) ideologija je skriveni (prećutni, nevidljivi, dubinski) poredak koji determiniše jedno društvo ili društvenu formaciju bez obzira da li se ona *izjašnjava* ili ne u saglasnosti sa njom kao ideologijom,

(viii) ideologijom se nazivaju značenja, smisao i vrednosti strukture moći koju jedna formacija ili društvo u celini praktikuje ili kome teži, ali,

(ix) ideologija je i sistem, poredak ili skup znakova, pa čak i označitelja ili, tačnije, značenjskih praksi koje jedno društvo postavlja sebi, za sebe ili kome je postavljeno (od drugog) kao kriterijum identifikacije itd... itd...

Reći *ideologija*, u istorijskom smislu, znači fiksirati različite statuse fantazma ili uverenja. Fantazam je doveden do racionalnog ili pragmatičnog *jezika* indeksacije, identifikacije i regulacije. U zapadnoj tradiciji modernog doba tokom XVIII i XIX veka ideologija je shvatana gotovo *kao* prirodni svet u koji je zaronjen subjekt i koji ideološku naddeterminisanost, determinisanost i poddeterminisanost vidi tek transcendentnim mogućnostima razlikovanja unutrašnjeg i spoljašnjeg identiteta (bivstvovanja). U dvadesetovekovnim modernizmima ideologija je spoljašnja nametnuta *velika priča* o prošlosti[249] (*dijalektika istorije*), sadašnjosti[250] (*fenomenologija ljudskog duha*) i budućnosti[251] (sve one *utopijske priče* o boljem mogućem svetu od teozofije, preko socijalutopizma i marksizama do *new agea*, hipika i *gibanja* mladih šezdesetosme). U postmodernoj kulturi na kraju perioda hladnog rata, ideologija je fragmentarna lokalna ili pojedinačna ili *odložena* priča koja je trag utopije (fantazma) ili brisani trag identiteta (prodor prvostepenog jezika predočavanja u metajezik gospodara), odnosno, u postmodernoj kulturi postoji sinhronicitet velikih ideologija i malih svakodnevnih ideologija, prisutnih ideologija aktuelnosti i odloženog ili pomerenog ili potrošenog značenja ideologije istorije ili geografski decentriranih, u odnosu na Evropu, kultura.

***

Teorije koje su uspostavljene i ponuđene tumačenju te interpretiranju ovih platformi su identifikovane kao hibridne teorijske-prakse *studija kulture*. Studije kulture su novija akademska platforma proučavanja, tumačenja i rasprave kul-

---

[249] T.J. Clark, *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988.
[250] Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec*, Analecta, Ljubljana, 1980.
[251] Fredric Jameson, *Archeologies of the Future – The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London, 2005.

ture.[252] Studije kulture su – za razliku od istorijskih nauka ili teorija o kulturi kao što su antropologija, etnologija, književne studije, studije umetnosti, sociologija, sociologija kulture ili kulturologija – interdisciplinarna hibridna proučavanja 'kulture' zasnovana na modelima:

a) studije zasnovane na analizi kulturalnih produkcija, drugim rečima, proučavaju se kulturalni procesi u svakodnevnom životu;
b) studije zasnovane na analizi tekstualnih produkata, drugim rečima, proučavaju se rezultati ili efekti kulturalnih procesa koji su predočeni modelima teksta, i
c) studije živih, aktuelnih, kultura, drugim rečima, proučavaju se formacije, konteksti i institucije koje učestvuju u organizovanju i artikulisanju svakodnevnog života u savremenom svetu.[253]

Studije kulture nisu razrađena i integrativna nauka ili filozofija o kulturi, već pre mnoštvo pozicija, tj. *klastera*[254], postavljenih na zajedničkoj 'platformi' izučavanja kulture i primene znanja i uverenja izvedenih iz dvadesetovekovnog jezičkog obrta na analizu kulturalnih 'tekstova'. Za razliku od sociologije kulture koja se odnosi na *kulturalne pojave*, studije kulture se odnose na analizu *kulturalnih tekstova*, tj. značenja kulturalnih praksi. Studije kulture se ne orijentišu ka 'univerzalnosti' filozofije, već ka pojedinačnosti aktivizma ili identifikovanja životnog intervala u aktuelnosti koja je uslovljena uticajima i dejstvom *društvenih moći*. Hegemonija je način na koji dominantna društvena grupa u društvu, posredstvom intelektualnog i moralnog vođstva, teži da pobedi i *subordinira* druge grupe u društvu.[255] U teoriji kulture se koncept *hegemonije* postavlja kao model prikazivanja odnosa dominantnih i podređenih kultura ili kulturalnih formacija ili, čak, predočivih uzora. Hegemonija jednog modela nad drugim je oblik instrumentalne artikulacije društvenog, kulturalnog, pa i umetničkog *polja moći* unutar aktuelnosti. Zamisao hegemonije je uveo italijanski filozof Antonio Gramši[256], a aktuelnu primenu pojma su sproveli teoretičari studija kulture od Rejmonda Vilijamsa[257] do Toni Beneta[258]. Hegemonijom se označava odnos između kulture i moći, koji je za Gramšija bio klasno određen i koji je bio 'pristrasan', pošto se ostvarivao kao uticaj, dominacija, prisutnost ili, čak, nadređenost unutar kulture ili između kultura. Hegemonija se može posmatrati na uticajima i dominacijama estetskog ili umetničkih moda unutar jednog klasnog društva ili između različitih kultura, društava ili civilizacija. Na primer, teorije hegemonije pokazuju kako se jedan

---

[252] Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken, Miles Osborn, "Introduction", iz *Introducing Cultural Studies*, University of Georgia Press, 2000, str. 3.
[253] Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken, Miles Osborn (2000), "Cultural Studies", u "Culture and Cultural Studies", str. 41.
[254] Klasterom se može nazvati grupisanje teorija, tj. postavljanje teorijskih *grozdova*.
[255] Antonio Gramsci, „Hegemony, Intellectuals, and the State", iz John Storey (ed), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (2nd edition), Hemel Hempstead, Princeton Hall, 1998, str. 210.
[256] Antonio Gramsci, *Selection from the Prison Notebooks*, Lawrence & Wishart, London, 1971.
[257] Raymond Williams, „Hegemony", iz *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977, str. 108-115.
[258] Tony Bennett, Graham Martin, Colin Mercer, Janet Woollacott (eds), *Culture, Ideology and Social Process: A Reader*, Open University Press, Milton Keynes, 1981.

'ukus' uspostavlja i utiče na opšte javno mnjenje ili kako se 'ukus' iz jedne kulture prenosi na druge kulture. Takođe, hegemonija se posmatra i na primerima 'umetničkog dela', 'umetničkog stila' ili 'pojave umetnosti'[259]. Po Benetu[260] studije kulture se mogu tumačiti nizom pojedinačnih definicija kojima se postavljaju pokazni odnosi kulture i moći:

- Studije kulture su interdisciplinarno polje u kojem gledišta iz različitih disciplina mogu biti selektivno preuzeta da bi se istražili odnosi kulture i moći.
- Studije kulture se bave praksama, institucijama i sistemima klasifikacije koje su stanovništvu usađene kao vrednosti, verovanja, kompetencije, životne rutine i uobičajene forme upravljanja.
- Oblici moći koje studije kulture istražuju su raznovrsni, obuhvataju rod, rasu, klasu, kolonijalizam itd. U studijama kulture se istražuju odnosi između oblika moći i kulture, odnosno, razvijaju se načini mišljenja o kulturi i moći, te se traže modeli koji se mogu primeniti na tumačenje moći i kulture.
- Uobičajena institucionalna mesta za praktikovanje studija kulture su ona koja pripadaju višem obrazovanju, i, zato, studije kulture su slične drugim akademskim disciplinama. Ipak, one pokušavaju da stvore veze izvan akademskog života sa društvenim i političkim pokretima, radnicima u institucijama kulture i menadžmentu u kulturi.[261]

Za studije kulture je bitno teorijsko postavljanje koncepta 'kulture' u širokom opsegu značenja koja se odnose i na visoku kulturu/umetnost i na svakodnevni život. Rejmond Vilijams je postavio tročlanu definiciju kulture:

- prvo, kultura je 'ideal' kojim se ostvaruje *ljudsko savršenstvo* u smislu određenih i apsolutnih vrednosti, koje komponuju bezvremeni poredak i, time, imaju stalni odnos prema *univerzalnom ljudskom uslovu*;
- drugo, kultura je predočena kao *telo* intelektualnog i imaginativnog rada kojim su različita ljudska iskustva i znanja sačuvana; i
- treće, kultura je opis i predočavanje različitih načina svakodnevnog društvenog života.[262]

U studijama kulture se ne izvodi namerno razlikovanje i isključivanje ili uključivanja specifičnih kulturalnih formacija, kao što se, na primer, u estetici i filozofiji umetnosti isključuju pitanja o popularnoj kulturi. Visoka kultura, autonomna visoka umetnosti, popularna kultura, masovna kultura, potrošačka kultura, kultura zabave ili kultura svakodnevice su, tek, slučajevi koji se ispituju sa uvažavanjem odnosa različitih autonomija unutar kulturalnih formacija. Studijama kulture zastupaju se interdiscipli-

---

259 „Hegemonija in globalizacija v kulturi" (temat), *Filozofski vestnik* št. 3, ZRC SAZU, Ljubljana, 2003, str. 5-107.

260 Tony Bennett, *Culture: A Reformer's Science*, Alen&Unwin, St. Leonards NSW, 1998.

261 Chris Barker (2000), „T/he Parametars of Cultural Studies", str. 7.

262 Raymond Williams, „The Analysis of Culture", iz Charless Harrison, Paul Wood (2003), str. 729-730.

narni pristupi *kulturalnim formacijama* procedurama kolažiranja, mapiranja i teorijskih suočavanja: marksističke teorije kulture, kritičke teorije kulturalne industrije, Gramšijeve teorije hegemonije, Lefevrove filozofije svakodnevnog života[263], strukturalizma, semiotike/semiologije, poststrukturalizama, pre svega, Altiserove filozofije ideologije, Bartove teorije teksta, Fukoove teorije diskursa i diskurzivne analize moći, Lakanove psihoanalitičke teorije subjekta, zatim, studija prikazivanja, studija tela, studija identiteta, studija roda, studija popularne[264] i masovne kulture, studija kulturalnih institucija, studija kulturalnih praksi i studija medija[265]. Ono što je bitno, za definiciju studija kulture jeste da se u njenim teorijama ukazuje na dvostruku hibridnost:

(a) hibridnost objekta izučavanja, tj. kulture, i

(b) hibridnost teorija izučavanja, tj. diskursa kulturalne analize.[266]

Termin 'studije' označava istovremeno: akademski nivo teorija o kulturi i aktivistički nivo kulturalnih praksi u svakodnevnom životu. Razlika između *sociologije kulture* i studija kulture je u razvijanju 'objekta' i 'metode' izučavanja. U tradicionalnoj modernističkoj sociologiji se predočavaju društveni meta-horizonti svakodnevice u odnosima baze i nadgradnje, a studije kulture izučavaju kulturalne prakse oblikovanja i zastupanja svakodnevnog života u specifičnim i potencijalno beskrajno *značenjski* razlikujućim kulturalnim kontekstima i njihovim institucionalizacijama. Sa stanovišta metodologije, sociologija kulture je utemeljena na naučnom odnosu empirijskog i teorijskog izučavanja kulture. Sa stanovišta metodologije, studije kulture su razvijene kao tekstualna, postsemiološka, analiza materijalnih kulturalnih oblika prikazivanja i značenja, odnosno, *označavanja* koje se ne oslanja/poziva na legitimnost meta-hijerarhije društvenih i, možda, humanističkih nauka.[267] Džon Stori naglašava da su studije kulture, saglasno Rejmondu Vilijamsu, analiza svih oblika označavanja[268] (*all forms of signigfication*)[269]. A, Vilijamsova društvena definicija kulture, zasnovana na analizi označavanja, glasi:

> ...ovo je 'društvena' definicija kulture, kultura je opis specifičnog načina života koji izražava određena značenja i vrednosti koje nisu samo date u umetnosti i obrazovanju, već i u institucijama i svakodnevnom ponašanju. Analiza kulture, prema takvoj definiciji, razjašnjavanje je značenja i vrednosti koje su podrazumevane za pojedinačni način života. Takva analiza

---

[263] Henri Lefebvre, *Kritika svakidašnjeg života*, Naprijed, Zagreb, 1988.

[264] Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001; John Storey, *Cultural theory and Popular Culture – An Introduction*, Peking University Press, Beijing, 2004.

[265] Daglas Kelner, *Medijska kultura – Studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*, Clio, Beograd, 2004; Adam Brigs, Pol Kobli (eds.), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005.

[266] Elaine Baldwin, Brian Longhurst, Greg Smith, Scott McCracken, Miles Osborn (2004), "Cultural studies", u "Culture and cultural studies", 2004, str. 42.

[267] Tony Bennett, „Making Culture, Changing Society: 'Cultural studies' and the 'cultural complex'", *Cultural Turn in Literary Theory: Its Possibility & Impossibility*, Proceedings of 2005 Sino-West Forum on Literary Theory, 2005, str. 1-21.

[268] Raymond Williams, *Writing and Society*, Verso, London, 1984, str. 210.

[269] John Storey, "Culture and Power in Cultural Studies; or, Cultural Studies *unplugged*", iz *Cultural Turn in Literary Theory: Its Possibility & Impossibility*, Proceedings of 2005 Sino-West Forum on Literary Theory, 2005, str. 32-44.

> će uključiti ... analizu elemenata načina života koje druge definicije kulture neće uzimati u obzir kao 'kulturu': organizaciju produkcije, strukturu porodice, strukturu institucija koje izražavaju ili upravljaju društvenim odnosima, karakteristične oblike posredstvom kojih pripadnici društva komuniciraju.[270]

Ovom definicijom se proširuje pojam kulture na materijalne formacije, strukturalne i institucionalne potencijalnosti, svakodnevice i, zatim, povezuju se koncepti kulture i koncepti značenja. Kultura se, po Storiju, predočava kao 'mreža značenja' (*networks of meaning*), tj. kultura se vidi kao, sistem označavanja (*culture as a signifying system*).[271] Pod *mrežom značenja* razume se proces povezivanja i odnošenja značenja: značenje *značenja* se vidi kao odnos i umnožavanje odnosa. Ako je tako, tada su studije kulture *telo teorije* nastalo proizvodnjom intertekstualnog teorijskog znanja koje je u kulturi dato kao materijalna društvena ili politička praksa među drugim društvenim praksama. U studijama kulture, znanje nije neutralni ili objektivna 'pojava', već je tekstualni, tj. *značenjski*, efekat pozicioniranosti, mesta sa koga neko govori, kome govori i iz kojih razloga govori. Studije kulture su, može se reći, *diskurzivna formacija*: 'klaster' zamisli, predstava i praksi koje pribavljaju pristupe govoru o protokolima i procedurama izvođenja znanja i upravljanju znanjem unutar društvenih kulturalnih aktivnosti ili institucionalnih pozicija.[272]

Studije kulture su se pojavile[273] u Velikoj Britaniji tokom pedesetih godina XX veka razvojem učenja književnog teoretičara Frenka Rejmonda Levisa. Levis je pošao od modernističkih, posteliotovskih[274], proučavanja kulture i izučavanja međuodnosa između visoke (idealne) i popularne (svakodnevne) kulture. Ukazao je da svakodnevna kultura nije samo *kultura odmora* (*leisure activity*), već način konstituisanja života u odnosu na javni i privatni opseg življenja. Modernistički horizont mišljenja Levisa su prevladali i razvili na nov način teoretičari drame i kulture Rejmond Vilijams i sociolog Ričard Hogart. Hogart je osnovao *Birmingemski centar za studije savremene kulture* (*Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies – CCCS*) ili *Birmingemsku školu* 1964. godine. *CCCS* je bio postdiplomski istraživački institut osnovan na Katedri za engleski ejzik. Direktori Centra bili su Hogart, Stjuart Hol i Ričard Džonson.[275] Hogart je teorijski tumačio tradicionalnu promenu kulture britanske radničke klase (*culture of the people*) u savremenu masovnu medijsku kulturu.[276]

---

[270] John Storey, „Culture and Power in Cultural Studies; or, Cultural Studies *unplugged*", iz *Cultural Turn in Literary Theory: Its Possibility & Impossibility* (2005), str. 33.

[271] John Storey, „Culture and Power in Cultural Studies; or, Cultural Studies *unplugged*", iz *Cultural Turn in Literary Theory: Its Possibility &* Impossibility (2005), str. 33.

[272] Chris Barker (2000), „The Parametars of Cultural Studies", str. 5-6.

[273] Simon During, „A Brief History of Culturall Studies", u „Introduction", iz Simon During (ed), *The Cultural Studies – Reader*, Routledge, London, 1997, str. 2-20.

[274] T.S. Eliot, "Jedinstvo evropske kulture", iz Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 15-25; T.S. Eliot, "Tradicija i individualni talenat", iz Sreten Marić, Đorđije Vuković (eds), *Poezija*, Nolit, Beograd, 1975, str. 286-293.

[275] Richard Johnson, "What is Cultural Studies Anyway?", *Social Text* 6(1), 1987, str. 38-80.

[276] Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Penguin, Harmondsworth, 1958, str. 24.

Rejmond Vilijams je u ranoj fazi rada 'studije kulture' postavio kao *tekstualnu analizu*. Anticipirao je pristupe *medijskoj analizi* kulturalnih tekstova. Njegov kasniji rad je bio usmeren ka marksističkoj analizi kulture, kulturalnih institucija[277] i kulturalno-medijskih praksi produkcije značenja.[278] Jedan, zaista, karakterističan i anticipatorski primer kulturalne i medijske analize je rasprava televizije. Vilijams je analizom odnosa tehnologije i društva na primeru televizije izneo tezu da je televizija promenila savremeni svet. *Promena* sveta jeste obrt od tehničke inovacije ka društvenom događaju koji se odigrava na relaciji preobražaja odnosa vidljivog i gledanog između javnog i privatnog života. Preobražaj vidljivog i gledanog između javnog i privatnog života pojavnosti televizije daje karakter *spektakla*. Po Vilijamsu, televizija je moćan mediji komunikacije informacija i zabave koji je u velikoj meri doveo do promene svih postojećih medija informisanja i zabave. Televizija kao medij društvene komunikacije je izmenila institucije i oblike društvenih odnosa. Zatim, televizija je promenila način percepcije realnosti uvođenjem *elektronske slike* kao bitnog posrednika u percepciji iskustvenog sveta. Time su promenjeni međuljudski odnosi kao i individualni i kolektivni odnosi ljudi sa spoljašnjim svetom. Kao moćni medij komunikacije i zabave, televizija je u odnosu sa drugim činiocima društva – povećala mobilnost čovečanstva – izmenila skalu i oblik savremenog društva. Vilijams je naglašavao da je televizija pronađena kao rezultat naučnih i tehničkih istraživanja, ali da je razvijena kao društveno determinisani medij informacija i zabave. Televizija je imala nesagledive posledice, ne samo na druge medije informisanja i zabave, već i na neke bitne procese svakodnevnog porodičnog, kulturalnog i društvenog života. Televizija je razvijana u smeru investiranja i razvoja nove vrste društva, pogotovu u onim tendencijama koje vode ka centralizovanju zabave i centralizovanju oblika i načina ponašanja. Time je televizija postala sredstvo za investiranje, promociju nove i profitabilne faze *kućne potrošačke ekonomije* koja se realizuje posredstvom *domaće mašine*. Karakter i način individualne upotrebe televizije podstiče, pre svega, ljudsku pasivnost, koja uvek postoji latentno kod ljudi, ali koju televizija sada organizuje i reprezentuje na novi i, gotovo, sveprisutan način. Konačno, televizija po karakteru i načinima upotrebe služi potrebama nove vrste složenosti i opsega atomizovanog društva.[279] Vilijamsova poenta je da televizija kao tehnički pronalazak nije nužno dovela do društvenih rezultata, već da se radi o suočavanju specifičnih aspekata ljudske prirode, usmerenih razvoja društva i baš te tehničke inovacije:

> ...televizija je nanovo rečeno, efekat, tehnološki slučaj, ali njen značaj leži u njenoj upotrebi, koja je simptomatična za poredak društva ili neka svojstva ljudske prirode koja su drugačije određena. Da televizija nije

[277] Raymond Williams, *Culture*, Collins, Glasgow, 1981.

[278] Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York, 1985; Raymond Williams, *Navadna kultura – Izabrani Spisis*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998; John Higgins (ed), *The Raymond Williams Reader*, Blackwell, Oxford, 2001; Raymond Williams, *Television – technology and Cultural Form*, Routledge, London, 2003.

[279] Raymond Williams (2003), „A. Versions of Cause and Effect iin Technology and Society", u „The Technology and the Society", str. 3-4.

bila pronađena, ako sledimo ovu argumentaciju, mi bi smo i dalje bili manipulisani ili besmisleno zabavljani, ali na neki drugi način i možda manje moćan.[280]

Zato, *spektakularnost* televizijskog medija ne proizlazi iz *samih* njenih tehnoloških odrednica, već iz mnogobrojnih društvenih činioca u društvenim promenama odnosa javnog i privatnog života. Time je i televizijska tehnologija, odnosno, tehnološko diskurzivni kompleks televizijskog medija determinisan složenim društvenim uslovima i očekivanjima.

Stujart Hol je jedan od vodećih autora britanskih studija kulture. Njegov teorijski rad se kretao oko fenomena marginalnih kulturalnih grupa, pre svega, mladih[281], da bi, zatim, platformu studija kulture postavio na izučavanju ideologije i hegemonije, odnosno, uloge subverzije u masovnoj i popularnoj kulturi. Koncept ideologije i ulogu koncepta ideologije u studijama kulture je zasnovao na reintepretacijama Altiserove filozofije *ideologije*[282] i Gramšijeve teorije *hegemonije*[283]. Na tim osnovama je zasnovao rasprave 'identiteta' i, posebno, *rasnih identiteta* u savremenom britanskom društvu.[284] Jedan od važnih Holovih metodoloških tekstova je *Encoding, Decoding*[285]. U ovom tekstu se ukazuje na načine proizvođenja poruka i njihove *disiminacije* (razlikovanja, gubljenja, odlaganja, brisanja) u medijskoj, pre svega, televizijskoj komunikaciji. Ukazao je na četvorostepenu teoriju televizijske komunikacije:

(i) produkcija,
(ii) kruženje,
(iii) upotreba (distribucija, potrošnja), i
(iv) reprodukcija.

Svaki od ovih stupnjeva se ukazuje kao relativno autonomna praksa, što znači da se kontrola kodiranja poruka ostvaruje na netransparentan način. Svaki stupanj ima određenja, granice i mogućnosti. Hol, zato, pravi razliku između polisemije i pluralizma. Medijske poruke nisu otvorene bilo kojoj interpretaciji ili intervenciji, pošto im svaki stupanj ograničava mogućnosti za sledeći stupanj. Televizijski *tekst* je, zato, veoma složen[286], pa može biti dekodiran od publike na različite načine. Pretpostavljaju se tri pozicije sa kojih *televizijski diskurs* može biti konstruisan – to su:

- pozicija dominacije i hegemonije,
- pozicija pregovaranja, i
- pozicija suprotstavljanja.[287]

---

280 Raymond Williams (2003), „A. Versions of Cause and Effect iin Technology and Society", str. 5.
281 Stuart Hall, Tony Jefferson (eds), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, Hutchinson, London, 1976.
282 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz ", iz Charless Harrison, Paul Wood (2003), str. 953-960.
283 Antonio Gramsci (1971).
284 Stuart Hall, „The Question of Cultural Identity", iz Stuart Hall, David Held i Tony McGrew (eds), *Modernity and its Futures*, Polity Press, Cambridge, 1992, str. 273-325.
285 Stuart Hall, „Encoding, Decoding", iz Simon During (1997), str. 90-103.
286 Stuart Hall, „Encoding, decoding", iz Simon During (1997), str. 95.
287 Stuart Hall, „Encoding, decoding", iz Simon During (1997), str. 100-101.

Na primer, pozicije dominacije i hegemonije, pregovaranja i suprotstavljanja objašnjava sledećim rečima:

> Kada posmatrač/posmatračica u potpunosti i izravno preuzima konotirano značenje, recimo, iz televizijskih vesti ili programa koji prate tekuća zbivanja, i poruku dekodira u terminima referenci koda u kojem je ona bila enkodirana, možemo reći da posmatrač/posmatračica *deluje unutar dominantnog koda.*

zatim

> Dekodiranje unutar *verzije oko koje se pregovara* sadrži mešavinu prilagodljivih i suprotnih elemenata: ono priznaje legitimnost hegemonih definicija da načine velika označavanja (apstraktna), dok, na svedenijem, situacionom (smeštenom) nivou, ono stvara sopstvena temeljna pravila – ono deluje sa izuzecima od pravila.

i

> Konačno, moguće je da posmatrač/posmatračica savršeno razume i doslovno i konotativno sprezanje dato diskursom, ali da dekodira poruku na *globalno* suprotan način. On/ona detotalizuje poruku u kodu u kojem je naklonjenija/naklonjeniji da bi ponovno totalizovala/totalizovao poruku u istom alternativnom okviru reference. Ovo je slučaj posmatrača/posmatračice koji/koja sluša raspravu o potrebi da se ograniče nadnice, ali 'čita' svako pominjanje 'nacionalnog interesa' kao 'klasni interes'. On/ona deluju sa onim što moramo nazvati *opozicionim kodom.* Jedan je od najznačajnijih političkih trenutaka (oni se takođe podudaraju sa kriznim tačkama unutar samih organizacija koje emituju programe, iz jasnih razloga) tačka kada događaji koji su normalno označeni i dekodirani pregovarački počinju da se čitaju na suprotan način. Ovde je 'politika označavanja' – borba u diskursu – pridodata."[288]

Ova shematika ukazuje na *diskurzivne mehanizme* predočavanja društvenih medijskih-zastupnika u slučaju televizije, mada se može primeniti i na bilo koji sistem zastupanja u kulturi.

Razvoj britanskih studija kulture je vodio od *fenomenologijske slike* kulture kod Levisa preko kritičkih modela reprezentovanja različitih kulturalnih identiteta kod Hogarta i Vilijamsa ka identifikovanju i tumačenju popularne i masovne kulture poznog i, zatim, globalnog kapitalizma sa svim razlikovanjima zapadnog sveta, postsocijalističkih kultura i kultura trećeg sveta[289], ali i primene na nove tehnološki konstituisane kulture: vizuelna kultura[290], ekranska kultura, *web* kultura[291], internet kultura[292] itd...

---

288 Stuart Hall, „Encoding, decoding“, iz Simon During (1997), str. 101, 102 i 103.

289 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (2005).

290 Chris Janks, *Vizualna* kultura, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002; i Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture – Reader,* Routledge, London, 2005.

291 David Gauntlett, Ross Horsley (eds), *Web.Studies*, Arnold, London, 2004.

292 Rob Shields (ed), *Kulture interneta – Virtualni prostori, stvarne povijesti i živuća tijela* Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

Kustoske prakse: primer *kulturalne i medijske analize* umetničke prakse

Kritičar na delu ili 'kustos' (*curator*, u žargonu *kurator*) akter je koji izvodi i, time, zastupa u dijahronijskom ili sinhronijskom smislu *događaj umetnosti* (izložba, festival, koncert, projekcija). Izvođenje koncepcijsko-organizacione i pokazne intervencije je pokazatelj njegovog/njenog rada. Kustos je usmeren pre na *artikulisanje*, *pokazivanje* i *zastupanje* umetničke pojave, nego na teorijsku ili istorijsku interpretaciju recepcije umetničke pojave. Za razliku od *tradicionalnog modernističkog kritičara*, kustos se ne bavi tumačenjem 'odziva' na *umetničko delo*, već *pokazivanjem realizovanog umetničkog projekta*. Kustoska praksa je, dominantno, prezentaciona, a ne interpretativna, mada se interpretacija ugrađuje, svakako, u prezentaciju (izlaganje, pokazivanje, izvođenje). Razlika između 'umetničkog dela' i *umetničkog projekta* je u tome što delo jeste *završeni komad* (slika, skulptura, instalacija, koncert, film, video, performans), a projekt je *mapa institucionalnih potencijalnosti* kojima se povezuju i realizuju konceptualni, ekonomski, proizvodni, produkcioni, prezentacioni ili izlagački, propagandni i receptivni modeli i prakse otvorenog ili zatvorenog umetničkog dela ili niza dela.

Savremeni pojam *kustoskih praksi*[293] (*curatorial practices*) označava *kritiku na delu* u specifičnim uslovima globalnog tržišnog kapitalizma. Kustoske prakse potiču iz birokratskih praksi muzeologije i galerijskog tržišnog sistema. U jednom trenutku, kustoski identitet je odvojen od centralizovanog muzejskog i galerijskog činovničkog sistema i postavljen kao otvoreni kritičko-instrumentalni, često otvoren birokratski rad., odnosno, ređe, aktivistički rad na *kulturalnim politikama* i njihovim realizacijama u svetu umetnosti i kulturi.[294] Kustos nije više samo arhivar ili muzejski radnik,[295] galerista ili *dealer* (trgovac umetničkim delima). On/ona je akter na umetničkim i kulturalno-političkim scenama (svet umetnosti) koje anticipira, projektuje i realizuje kao institucionalne ili međuinstitucionalne umetničke i kulturalne projekte. Zamisao otvorene i pokretne umetničke birokratije je činilac kojim se *umetnička kritika* preobražava u teorijski, kulturalno ili politički podržanu *interventnu kustosku praksu*.[296] Kustoske prakse se, na prelazu XX u XXI vek, ukazuju ne samo kao prakse likovnih umetnosti, već i kao otvorene birokratizovane prakse u drugim umetničkim disciplinama (filmu, teatru, muzici, video umetnosti i novim medijima) ili kulturalnim produkcijama.

---

[293] Marko Stamenković, *Status kustoske prakse u postsocijalističkim uslovima*, magistarski rad, Interdisciplinarne postdiplomske studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, Beograd, 2005; Nataša Peteršin, Gregor Podnar (eds), *Public vs Private – Cultural Politics and the Art Market in Central and South-Eastern Europe*, Galerija ŠKUC, Ljubljana, 2004.

[294] Rosalind Krauss, "The Logic of the Late Capitalist Museum", *October* no. 54, New York, 1990, str. 3-17.

[295] Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

[296] Videti časopis *MJ – Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship* no. 1, no. 2, no. 3, no. 4, Moderna Galerija, Ljubljana, 2003-2004.

Na primer, jedno od polazišta kustoskih praksi u vizuelnim umetnostima je *strukturiranje izlagačkog prostora* u modernoj i savremenoj umetnosti. Jedan od karakterističnih modernističkih modela izlagačkog prostora je *bela kocka*. Postavivši 'belu kocku' kao modernistički idealitet izlagačkog prostora, problematizovano je bitno pitanje o izlagačkim kustoskim praksama, tj. pitanje :

1. o čulnoj pojavnosti izlagačkog prostora – iskustvena dimenzija,
2. o autonomiji umetnosti i prostora izlaganja – estetska i politička dimenzija,
3. o vrstama institucija izlaganja: od galerije preko muzeja do velike bijenalne ili trijenalne izložbe – institucionalna dimenzija, i pitanje
4. o izvođenju izložbe i njenim političkim uzrocima, oblicima izvođenja i posledicama u svetu umetnosti, kulturi i društvu – ideološka dimenzija.

Bitno je podvući[297] da model *bele kocke* nije transistorijski, transgeografski i apolitički konstrukt rada u bezinteresnom i autonomnom svetu umetnosti. Naprotiv, estetski idealitet *bele kocke* je specifična makropolitička i mikropolitička konstrukcija autonomije umetnosti, umetničkog dela i izlaganja umetničkog dela svojstvenog za društva visokog modernizma. Idealitet *bele kutije* se gubi u epohi globalizma na velikim izložbama, zato što se izložba više ne pokazuje kao 'neutralni' i 'čisto', odnosno, *idealizovani estetski prostor* pokazivanja i komuniciranja umetničkog dela, već kao prostor izlaganja kulturalnih praksi i njihovih efekata. Umetnost je postala, tokom devedesetih godina XX veka, 'medijska informacija' koja se pokazuje kao uzorak unutar masovnih medija identifikacije, razmene, potrošnje, uživanja, kritičkog iskazivanja i svakako konstruisanja društvene subjektivnosti i objektivnosti. Zato, može se reći da strategije i taktike izlaganja umetnosti u modernističkom muzeju ili galeriji (MOMA u Njujorku), odnosno, u savremenoj umetnosti na velikim međunarodnim izložbama (*Manifesta, Documenta, Gwangju Biennal*) nisu *neutralni prostori* izlaganja i recepcije estetski centrirane umetnosti. Strategije i taktike izlaganja su postupci eksplicitne kulturalne politike izvođenja *društvene realnosti* u odnosu na izvođenja estetskih, diskurzivnih i političkih individualnih i kolektivnih identiteta. Ako je tako, tada kustos nije samo neutralni tehničar ili *objektivni izvođač kulturalne politike* koji priprema izložbu ili muzejsku postavku, već je kustos neka vrsta *kulturalnog radnika* ili *političkog aktiviste* u kontekstima kulturalne nadgradnje koja, danas, sve više liči na ubrzani i spektakularni sistem prezentacije *oblikovanja života*, tj. sprovođenja biotehnologija[298] u Foukoovom smislu.

Bitno je, zato, pogledati, status, funkcije i pojavnost ideologije institucije kakva je izložba.[299] Ideologija izložbe nije skup orijentisanih sasvim racionalizovanih intencija

---

[297] Brian O'Doherty, *Inside the White Cube; The ideology of the gallery space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1999; Igor Zabel, „The Return of the White Cube", *MJ Journal* no. 1, Ljubljana, 2003, str. 12-21; Elene Filipović, „The Global White Cube", iz Barbara Vanderlinden, Elena Filipović (eds), *The Manifesta Decade – Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*, The MIT Press, Cambridge MA, 2005, str. 84.

[298] Michel Foucault, „The Birth of Biopolitics", iz Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault: Ethics – Subjectivity and Truth*, Penguin Books, London, 1997, str. 73-79.

[299] Miško Šuvaković, "Ideologija izložbe: o ideologijama manifeste", *Platforma SCCA* no. 3, Ljubljana, 2002, str. 11-17.

bila pronađena, ako sledimo ovu argumentaciju, mi bi smo i dalje bili manipulisani ili besmisleno zabavljani, ali na neki drugi način i možda manje moćan.[280]

Zato, *spektakularnost* televizijskog medija ne proizlazi iz *samih* njenih tehnoloških odrednica, već iz mnogobrojnih društvenih činioca u društvenim promenama odnosa javnog i privatnog života. Time je i televizijska tehnologija, odnosno, tehnološko diskurzivni kompleks televizijskog medija determinisan složenim društvenim uslovima i očekivanjima.

Stujart Hol je jedan od vodećih autora britanskih studija kulture. Njegov teorijski rad se kretao oko fenomena marginalnih kulturalnih grupa, pre svega, mladih[281], da bi, zatim, platformu studija kulture postavio na izučavanju ideologije i hegemonije, odnosno, uloge subverzije u masovnoj i popularnoj kulturi. Koncept ideologije i ulogu koncepta ideologije u studijama kulture je zasnovao na reintepretacijama Altiserove filozofije *ideologije*[282] i Gramšijeve teorije *hegemonije*[283]. Na tim osnovama je zasnovao rasprave 'identiteta' i, posebno, *rasnih identiteta* u savremenom britanskom društvu.[284] Jedan od važnih Holovih metodoloških tekstova je *Encoding, Decoding*[285]. U ovom tekstu se ukazuje na načine proizvođenja poruka i njihove *disiminacije* (razlikovanja, gubljenja, odlaganja, brisanja) u medijskoj, pre svega, televizijskoj komunikaciji. Ukazao je na četvorostepenu teoriju televizijske komunikacije:

(i) produkcija,
(ii) kruženje,
(iii) upotreba (distribucija, potrošnja), i
(iv) reprodukcija.

Svaki od ovih stupnjeva se ukazuje kao relativno autonomna praksa, što znači da se kontrola kodiranja poruka ostvaruje na netransparentan način. Svaki stupanj ima određenja, granice i mogućnosti. Hol, zato, pravi razliku između polisemije i pluralizma. Medijske poruke nisu otvorene bilo kojoj interpretaciji ili intervenciji, pošto im svaki stupanj ograničava mogućnosti za sledeći stupanj. Televizijski *tekst* je, zato, veoma složen[286], pa može biti dekodiran od publike na različite načine. Pretpostavljaju se tri pozicije sa kojih *televizijski diskurs* može biti konstruisan – to su:

- pozicija dominacije i hegemonije,
- pozicija pregovaranja, i
- pozicija suprotstavljanja.[287]

---

[280] Raymond Williams (2003), „A. Versions of Cause and Effect iin Technology and Society", str. 5.

[281] Stuart Hall, Tony Jefferson (eds), *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, Hutchinson, London, 1976.

[282] Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses", iz ", iz Charless Harrison, Paul Wood (2003), str. 953-960.

[283] Antonio Gramsci (1971).

[284] Stuart Hall, „The Question of Cultural Identity", iz Stuart Hall, David Held i Tony McGrew (eds), *Modernity and its Futures*, Polity Press, Cambridge, 1992, str. 273-325.

[285] Stuart Hall, „Encoding, Decoding", iz Simon During (1997), str. 90-103.

[286] Stuart Hall, „Encoding, decoding", iz Simon During (1997), str. 95.

[287] Stuart Hall, „Encoding, decoding", iz Simon During (1997), str. 100-101.

Na primer, pozicije dominacije i hegemonije, pregovaranja i suprotstavljanja objašnjava sledećim rečima:

> Kada posmatrač/posmatračica u potpunosti i izravno preuzima konotirano značenje, recimo, iz televizijskih vesti ili programa koji prate tekuća zbivanja, i poruku dekodira u terminima referenci koda u kojem je ona bila enkodirana, možemo reći da posmatrač/posmatračica *deluje unutar dominantnog koda.*

zatim

> Dekodiranje unutar *verzije oko koje se pregovara* sadrži mešavinu prilagodljivih i suprotnih elemenata: ono priznaje legitimnost hegemonih definicija da načine velika označavanja (apstraktna), dok, na svedenijem, situacionom (smeštenom) nivou, ono stvara sopstvena temeljna pravila – ono deluje sa izuzecima od pravila.

i

> Konačno, moguće je da posmatrač/posmatračica savršeno razume i doslovno i konotativno sprezanje dato diskursom, ali da dekodira poruku na *globalno* suprotan način. On/ona detotalizuje poruku u kodu u kojem je naklonjenija/naklonjeniji da bi ponovno totalizovala/totalizovao poruku u istom alternativnom okviru reference. Ovo je slučaj posmatrača/posmatračice koji/koja sluša raspravu o potrebi da se ograniče nadnice, ali 'čita' svako pominjanje 'nacionalnog interesa' kao 'klasni interes'. On/ona deluju sa onim što moramo nazvati *opozicionim kodom.* Jedan je od najznačajnijih političkih trenutaka (oni se takođe podudaraju sa kriznim tačkama unutar samih organizacija koje emituju programe, iz jasnih razloga) tačka kada događaji koji su normalno označeni i dekodirani pregovarački počinju da se čitaju na suprotan način. Ovde je 'politika označavanja' – borba u diskursu – pridodata."[288]

Ova shematika ukazuje na *diskurzivne mehanizme* predočavanja društvenih medijskih-zastupnika u slučaju televizije, mada se može primeniti i na bilo koji sistem zastupanja u kulturi.

Razvoj britanskih studija kulture je vodio od *fenomenologijske slike* kulture kod Levisa preko kritičkih modela reprezentovanja različitih kulturalnih identiteta kod Hogarta i Vilijamsa ka identifikovanju i tumačenju popularne i masovne kulture poznog i, zatim, globalnog kapitalizma sa svim razlikovanjima zapadnog sveta, postsocijalističkih kultura i kultura trećeg sveta[289], ali i primene na nove tehnološki konstituisane kulture: vizuelna kultura[290], ekranska kultura, *web* kultura[291], internet kultura[292] itd...

[288] Stuart Hall, „Encoding, decoding", iz Simon During (1997), str. 101, 102 i 103.
[289] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (2005).
[290] Chris Janks, *Vizualna* kultura, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002; i Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture – Reader*, Routledge, London, 2005.
[291] David Gauntlett, Ross Horsley (eds), *Web.Studies*, Arnold, London, 2004.
[292] Rob Shields (ed), *Kulture interneta – Virtualni prostori, stvarne povijesti i živuća tijela* Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

priređivača (kustosi, autori koncepcija, finansijeri, kulturalni radnici, političari, aktivisti). Ideologija je neizvesna *atmosfera*, okružje ili, možda, čak *aura*, konceptualizovanih i nekonceptualizovanih mogućnosti, odluka, simbolizacija, rešenja, proklamacija, zanemarivanja (brisanja), slučajnih izbora, selekcija, predloga, vrednosti, prećutnih znanja, javnih i tajnih interesa, cenzura, efekata javnog i prećutnog ukusa, opravdanja, želja i konkretnih društvenih funkcija koje grade nekakvu za društvo i kulturu *prihvatljivu realnost* izložbe. Drugim rečima, ideologija jedne izložbe ili familije izložbi nije onaj poredak (*tekst*) eksplicirani poruka koje autori izložbe projektuju i proklamuju svojim uvodnim ili pratećim tekstovima, već razlika nameravanog i nenameravanog, prihvatljivog i neprihvatljivog u odnosu javne scene i prećutne scene: svesnog i nesvesnog, odnosno, doslovnog i fikcionalnog. Ideologija izložbe nije ono što je namenjeno prihvatanju od strane *javnog mnjenja*, već je ono što paradoksalno formira *doxu* i predstavlja njen izraz u razmeni društvenih vrednosti i društvenih moći.

Mogu se grubo uporediti tri različite *grupe internacionalnih izložbi*: venecijanski *Bijenale*, kaselska *Dokumenta* i premeštajuća *Manifesta*. Tada se ukazuju tri različita politička predočavanja *realnosti* umetnosti.

Bijenale u Veneciji[300] je pretpostavljen u epohi preobražaja nacionalnih modernističkih kultura u internacionalni *jezik* velike evropske i, zatim, evro-američke modernosti (*Modernizma* sa velikim "M"). Struktura *Bijenala* je *rešena* kao odnos nacionalnih paviljona i internacionalne izložbe. Organizacionom strukturom *Bijenala* se ponavlja (rekreira) trenutak inicijacije modernističke umetnosti XX veka, a to znači preobražaja *nacionalnih buržoaskih modernosti* u *internacionalni jezik modernizma*. To rekreiranje 'prvobitnog' preobražaja moderne – njenih posebnih nacionalnih obećanja i identiteta – u *hegemoni* i *jedinstveni* internacionalni modernizam jeste središnji *glas* ili efekat svih bijenalskih izložbi, ma koliko one bile različite i ma koliko one projektovale sasvim specifičan konkretan estetički, poetički ili umetnički problem u datom istorijskom trenutku. Venecijanski *Bijenale* je u znaku *dijalektike modernizma*, kako je *ona* već pretpostavljena, u hegelovski orijentisanom mišljenju: (i) *teza*, (ii) *antiteza* i (iii) *sinteza*. *Teza* je nacionalna modernost (pojedinačni, često, nacionalni lokalno-*folklorni* ili imperijalističko-*hegemoni* paviljoni). Antiteza je internacionalni modernizam: grupna internacionalna izložba ili izložbe, u pitanju je postavljanje norme ili kanon u istorijskom trenutku. A, *sinteza* je izuzetno individualno delo umetnika pojedinca, nosioca nagrade, predvodnika nove pojave, stvaraoca u nadilaženju svog nacionalnog horizonta, koji umetničku, tj. stvaralačku, originalnost, genijalnost ili veličinu ispoljava obrtom nacionalnog u internacionalno *velikog planetarnog modernizma*.

Kaselska *Dokumenta*[301] nastaju posle Drugog svetskog rata, kada visoki hegemoni modernizam postaje dominantna, vladajuća i obuhvatajuća kultura savremene

---

300 Željko Koščević (ed), *Venecijanski biennale i jugoslovenska moderna umjetnost 1895-1988*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1988.

301 Michael Glasmeier (ed), *50 Jahre/Years Documenta 1955-2005: Discreet Energies*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005; Michael Glasmeier, Karin Stengel (eds), *50 Jahre/Years documenta 1955-2005: Archive in Motion – Documenta Manual*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005.

umetnosti. Na *Dokumentima* nema nacionalnih selekcija, već postoji intencionalni izbor *velikih umetnika*, koji ne zastupaju posebnu naciju, kulturu, čak ni pokret, pojavu ili stil, već *brisane tragove* pokreta i stila pokazuju – *transcendiraju* – kao izraze velikog individualnog umeća, nadahnuća, snage, transgresije ili prodornosti individualnog-samog umetnika moderniste. Takav umetnik, *govori*, odnosno, dela jezikom prepoznatljive internacionalne modernosti (jezikom pariske, njujorške ili neke druge hegemone škole) koja sebe prikazuje kao *sam izvor* aktuelne umetnosti i umetničkog. Takav umetnik je paradigmatski uzorak stvaraoca: po uzoru na *prirodu* – Džekson Polok je jednom rekao "Ja stvaram kao priroda" ili po uzoru na *mašinu* – Endi Varhol je izjavio "Ja stvaram kao mašina" ili po uzoru na *društvo* – Jozef Bojs je delovao i delao kao društvo: društveni organizam, društveno stvorenje, tj. *politička životinja*. *Dokumenta* su, zato, nedijalektična i aistorijska izložba. Ona su nedijalektična jer ne ukazuju na obrt, već na TU-prisutnu izolovanu i idealizovanu snagu i moć *samog umetnika individualca* ili *samog umetničkog remekdela* koje nadilazi sopstveni specifični kontekst. *Dokumenta* su aistorijska, pošto ne rekonstruišu istoriju ili istorijski period, već lociraju trenutak (*prošiveni bod*) istorije kao *izuzetni čas* pojavljivanja *velikog umetnika* i njegovog remekdela. Ovo se, očigledno, vidi i na *Dokumentima 7*[302] kada nastajuća postmoderna preuzima izuzetnost 'potisnute moderne' i omogućava da se *slabi*, *meki* ili *pluralni* subjekt postmoderne rekonstituiše i pokaže po uzoru na *jakog modernističkog subjekta vladajućeg umetničkog tržišta*. *Slabi* subjekt postmoderne je preuzeo efekte *jakog* subjekta i poništio sebe, na primer, uporediti, statusne obrte transavagradnog slikara Frančeska Klementea ili neoekspresionističkog slikara Anselma Kifera u velike majstore zapadnog slikarstva na kraju XX veka. Ali, to se dešava i onda kada su promovisani novi pokreti (*Dokumenta V*[303] sa postobjektnom umetnošću) ili zastupaju 'reprezentacije' kulture i politike (*Dokumenta X*[304]). Čak i *Dokumenta X*, kojima se *obećava* i istorija modernosti i njena kultura kao politika, bivaju dovedeni do izuzetnog kôda posebnosti idealiteta umetnosti koja jeste *iz* ili *od* transcendiranja političkog i istorijskog u umetničko i, svakako, umetničkog u političko. Istorija i dijalektika se upisuju u sinhroniju idealiteta. Izložbom *Dokumenta X* je pokazan obrt od prikazivanja političkog, društvenog ili kulturalnog u visoki estetizam umetnosti koja čuva autonomnost i tržišnu posebnost, čak i onda kada direktno zastupa politiku, društvo i kulturu prividom dokumentarnog predočavanja evropskih društvenosti posle Drugog svetskog rata.

Manifesta[305] nastaje sa očiglednim političkim zahtevom u trenutku kada dolazi do preuređenja nakon blokovske, binarne, podele Evrope u postblokovsku – heterogenu ili pluralnu – Evropu posle pada Berlinskog zida. Tu se ukazuju tri bitna, ali neizvesna zahteva:

---

[302] Rudi H. Fuchs (ed), *Documenta 7*, Kassel, 1982.
[303] Harald Szeeman (ed), *Documenta 5*, Kassel, 1972.
[304] Catherine David (ed), *Documenta X - the book*, Cantz Kassel, 1997.
[305] *Manifesta 1 - Foundation European art manifestation*, Rotterdam, 1996; *Manifesta 2 - European biennial for contemporary art*, Luxembourg, 1998; *Manifesta 3 - European biennial for contemporary art (Borderline Syndrome. Energies of Defence)*, Ljubljana, 2000.

(i) zahtev da se uspostavi mogućnost izlagačke, umetničke i kulturalne, a to znači i političke, komunikacije i razmene između politički razdvojenih, možda i neuporedivih, kultura Istočne i Zapadne Evrope, ali i da se ukaže na relativne odnose margine i centra unutar same Zapadne Evrope kao paradigmatskog uzorka,

(ii) zahtev da se identifikuje identitet, a identitet je diskurzivna kulturom naddeterminisana tvorevina, preobražaja *internacionalne visoke umetnosti u transnacionalnu (multikulturalnu) umetnost* posle pada Berlinskog zida, tj. trenutka kada se postmodernizmi poznog razvijenog kapitalizma, zapadnoevropskih retromarginalnih kultura i postsocijalizma susreću u obećanju *otvorenog društva*,

(iii) zahtev o statusu umetnosti: umetnost više nije ponuđena kao posebna – autonomni i idealni kontekst – stvaranja ili proizvodnje, razmene i recepcije *artefakata* (umetničkih dela), već je narušena očita *granica* između umetnosti i kulture – time je učinjeno to da grupa izložbi *Manifeste* nije prezentacija velikih dela aktuelnog trenutka, već arhiviranje (smeštanje u registre) artefakata: tragova, informacija, medijskih rekôdiranja kulture aktuelnosti na mestu i očekivanju umetnosti.

Dok se venecijanski *Bijenale* ukazivao dijalektičkom napetošću nacionalnog i internacionalnog, a *Dokumenta* aistoricizmom i antidijalektičnošću individualnog modernog velikog majstora, *Manifesta* je koncipirana kao pregledni odnos arbitrarnih *registara* ili: kao odnos indeksiranja i mapiranja mogućnosti prikazivanja/zastupanja lokalne kulture *diskurzivnim mašinama* i medijskim mogućnostima masovne globalne kulture poznog kapitalizma. Pozni kapitalizam je mehanizmima svog predočavanja i prikazivanja upisan u prividnu nekonfliktnost zastupanja razlika i raskola različitih kultura Evrope na kraju XX i početku XXI veka. Bitno je uočiti još jednu karakterističnu razliku između venecijanskog *Bijenala*, *Dokumenata* i *Manifeste* u odnosu na internacionalno umetničko tržište i utilitarne zahteve nacionalnih kultura. Venecijanskim *Bijenalom* je omogućeno da se barem ekskluzivno i simbolički uporedno izlože formulacije nacionalnog kulturalnog (nacionalni paviljoni) i internacionalnog tržišnog (velike internacionalne postavke) modernizma i postmodernizma. *Dokumenta* su bila izložba internacionalnog tržišnog modernizma i postmodernizma. Na *Dokumentima* se odigravala *određujuća* verifikacija umetnika koji iz *lokalne nacionalne kulture* ili *adolescentskog životnog doba* prelazi u *visoki* i *veliki* svet internacionalne umetnosti i njenog galerijskog i muzejskog zastupništva. Naprotiv, sa grupom izložbi *Manifesta* je nastala sasvim nova i do sada nepoznata situacija:

(i) stvorena je *visoka internacionalna druga liga*, a to znači da je u političkom preobražaju internacionalnog hegemonizma u multikulturalizam nastajuće globalizacije bilo potrebno stvoriti pokretnu i otvorenu instituciju koja će na globalnom planu integrisati: (i.a) mlade umetnike, (i.b) umetnike marginalnih zapadnoevropskih kultura koje nisu 'velike', kao što su nemačka, francuska, italijanska i eventualno ruska kultura, i (i.c) umetnike tranzicijskih nekada

istočnoevropskih kultura, a da se

(ii) pri tome ne izazove *udar* ili, barem, *poremećaj*, u stabilnom tržišnom sistemu identifikacije i egzistencije *velikih majstora* modernizma i postmodernizma koji konstituišu svet umetnosti ili, grubo rečeno, *prvu majstorsku ligu*; kao da je stvoren *međuprostor* između visoke autonomne umetnosti koja gradi svet velikih i epohalnih dela i izabrane i projektovane umetnosti koja zastupa i prikazuje trenutne interese posebnih kultura i njihovih identiteta;

(iii) zapravo, desilo se da *svet (institucije, činovnici) visoke autonomne umetnosti* omogućavaju i projektuju prostor za nastajanje utilitarne (sa funkcijama) umetnosti koja je drugo od njega, ne ugrožava ga, već ga potvrđuje u njegovoj izuzetnosti i snabdeva, veoma kontrolisano i selektivno, *svežom krvlju* (mladim ili *drugim* umetnicima) koji ga jačaju, ali ne dovode u pitanje.

***

Takođe, primer analize kustoskog rada može biti diskusija tri izložbe[306] posvećene balkanskoj umetnosti. Te izložbe su privukle *internacionalnu pažnju* na *balkanske* umetnike i njihove relativne kontekste s kraja XX i početka XXI veka. Jedan 'svet' još ne situiran u aktuelnosti po kriterijumima *nove Evrope* i nekontekstualizovan u globalnoj distribuciji društvenih, kulturalnih ili umetničkih identiteta i moći prezentovan je u prividnoj geografskoj ili regionalnoj prisutnosti i pojavnosti. Ove izložbe imaju eksplicitnu političku[307] funkciju konstruisanja i izvođenja nestabilnog odnosa fikcije i realnosti novog evropskog identiteta u još definitivno institucionalno neuspostavljenom ali ipak evropskom prostoru.

Umetnici su putovali. Susretali se. Neke tajne, cenzuirisane ili skrivene marginalne i lokalne priče, nadanja ili umetnička dela su otkrivena, pokazana i približena internacionalnoj evropskoj publici. Neka sasvim nova dela su načinjena da bi upotpunila egzotični fantazam ili tek egzotističko očekivanje o drugom ili drugačijem rubnom licu aktuelne evropske umetnosti. Neki umetnici su vraćeni u davno napušteni kontekst svog etničkog ili geografskog porekla. Neki umetnici su pokazali suočenje postkolonijalnog identiteta sa postsocijalističkim ili srednjeevropskim ili istočnoevropskim makro/mikro-identitetima. Izvedena logika odnošenja lokalne teritorijalizacije i globalne deteritorijalizacije je suprotstavljena modernističkim paradigmama i njihovim logikama izvođenja marginalnog i internacionalnog identiteta umetnika i umetnosti. Prezentovana su sasvim hibridna umetnička dela i njihove nestabilne lokalne i globalne reference.

Umesto vesti o ratovima, etničkim netolerancijama, postsocijalističkoj bedi, istočnoevropskom očaju, permanentnim fragmentacijama identiteta, genocidnim rad-

---

[306] Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibel (eds), *In Search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2002; Harald Szeemann (ed), *Blut und Honig / Zukunft ist am Balkan (Blood and Honey / Future's in the Balkans)*, Klosterneuburg, 2003; René Block (ed.), *In den Schluchten des Balkan – Eine Reportage* (*In the Gorges of the Balkans – A Report*), Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.

[307] Rastko Močnik, „Balkan v strukturi", iz *3 teorije – Ideologija, nacija, institucija*, *cf., Ljubljana, 1999, str. 149-161.

njama, provincijalnim intrigama, egzotičnom nasilju, inflaciji, metastazama korupcije, lokalnim fundamentalizmima, parapolitičkim ili paramafijaškim mrežama moći i ekstatičkim otpuštanjima radnika pojavile su se i stigle su sofisticirane i optimističke izložbe o aktuelnosti balkanskih umetnosti i umetnika kao prvog ili drugog ili budućeg ili prošlog *lica* Evrope. Taktika izvođenja 'nade' je postavljena kao strategija evropske pozitivne kulturalne politike. Tom kulturalnom politikom se rubne i neuklopljene evropske kulture identifikuju i prevode u transparentni i razumljivi jezik evropskih umetničkih i kulturalnih integracija. Izvodi se strateški obrt od modernističkog evropskog kulturalno-umetničkog modela zasnovanog na shematskom binarnom odnosu margina-naspram-centra u model integracije pluralnih i/ili hibridnih umetničkih mapa kao indeksiranih regiona i regionalnih kulturalnih identiteta. Pluralnost i hibridnost se realizuju mapiranjem i, time, isticanjem regionalnih umetničkih praksi. Tehnologija konstruisanja 'nade' je izvedena kao oblik projektovanja kulturalne integrativne politike koja u načelu kao da obećava tri paradoksalna zahvata. Prvo: nekadašnju Zapadnu Evropu uvodi u emancipatorske hibridne potencijalnosti izvođenja kulturalne ili umetničke politike za novi svet bez centra. U teorijskom smislu to je dekonstrukcija imperijalističkih modernističkih modela zasnovanih na stabilnom odnosu centra hegemonije[308] i traumatičnih ili pasivnih margina. Dekonstrukcija *imperijalističkog modela* vodi uspostavljanju *imperijalnog modela* kao tranzicijske integracije hibridnih odnosa lokalnih kultura/umetnosti u globalnu šemu novog sveta. Drugo: sadašnja jugoistočna Evropa ili Balkan[309] se projektuju kao prostor koji se može uzeti u obzir. Sprovodi se preobražaj fragmentiranog traumatskog prostora u prepoznatljivi hibridizovani tranzicijski lokalni ili regionalni prostor-kandidat za novi evropski svet bez centra. Treće: preobražavaju se evropske *deobne mape* hladnoratovskog sveta u novu hibridnu mapu nekonfliktnog suočavanja neuporedivih društvenih modela (vojni kapitalizam Turske, patrijarhalni i proliberalni kapitalizam Grčke, tranzicijski mirnodopski ili postratni postsocijalizmi Albanije, Bugarske, Rumunije, Makedonije, Kosova, Srbije, Crne Gore, Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Slovenije). Izvođenje otvaranja deobnih mapa je naznačeno prepoznavanjem emancipatorskih jezika savremene umetnosti koji trebaju da obećaju spajanja i prožimanja novomedijskih umetničkih praksi sa lokalnim identitetima u projektovanju razuđene evropske umetničke i kulturalne hibridnosti. Koncept *emancipacije kroz umetnost* se transformiše iz negativne subverzivnosti avangardi, neoavangardi i postavangardi ili retrogardi u medijske diskurse *pozitivnih subverzija*[310], a to znači *kulturalne politike* realizacije 'nove Evrope' kao *kontinenta nade*. Taktike rada sa Balkanom i Evropom

---

[308] Ernesto Laclau, "Identity and Hegemony: The Role of Universality in the Constitution of Political Logics", iz Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality – Contemporary Dialogues on the Left*, Verso, London, 2000., str. 44-89.

[309] Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1999; Obrad Savić, Dušan Bjelić (eds), *Balkan as Metaphor – Between Globalisation and Fragmentation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

[310] Inke Arns, „Affirmation and/as Resistance: On the strategy of subversive affirmation in current media activist projects (including some examples from the field of contemporary performance)", iz „Performing Action, Performing Thinking" (temat), *Maska* št. 1-2 (90-91), Ljubljana, 2005, str. 57-60.

(balkanskim i evropskim umetnostima) su, zato, prakse konstruisanja i izvođenja fikcionalnih zastupnika potencijalne društvene realnosti.

Pokazalo se da su veoma brojni balkanski umetnici koji poznaju nove medije i koji se mogu relativno lako uz solidnu interpretativnu podršku emancipovanih i zapadno-orijentisanih lokalnih kustosa i bitnu podršku spoljašnjih istraživača, kritičara, teoretičara ili kustosa prezentovati kao savremeni *evropski umetnici*. Bitan je projektovani zahvat da se pređe sa lokalne tradicijske umetnosti na hibridnu savremenu evropsku umetnost. Hibridna savremena evropska umetnost se ne odriče *lokalnih društvenih, političkih i kulturalno-umetničkih tradicija i posebnosti*, ali ih ne postavlja kao radikalne antievropske ili antizapadne tradicije kao što to čine predstavnici *patriotske orijentacije* u političkom smislu i *fundamentalističke tradicije* u religijskom smislu u nekadašnjoj Istočnoj Evropi ili na Balkanu[311]. Uočava se, zato, paradoksalni čvor prezentovanja savremene balkanske umetnosti:

(a) kako pokazati partikularnost (posebnost, drugost) na univerzalistički način,
(b) kako kroz univerzalistički[312] način zadržati, makar i brisane tragove, partikularnosti (posebnosti, drugosti), i
(c) kako sklopiti aktuelnu evropsku hibridnu mapu, koja nekonfliktno izmiruje partikularnosti i univerzalnosti umetničkih produkcija, a ne-konstruisati i ne-postaviti *umetničko-kulturalnog Frankenštajna*, drugim rečima, kako izvesti optimističku sliku *novog sveta* u neoptimističkim uslovima i okolnostima?

U vezi sa odnosima partikularno-univerzalno mogu se postaviti bitna politička pitanja: (1) ko ima pravo na izvođenje univerzalnosti u kulturi i umetnosti?, i (2) u čemu se razlikuju partikularnosti izvedene iz *evropskog duha hegemonije* (gotovo hegelovski rečeno) i partikularnosti koje se postavljaju kao potencijalna obećanja unutar sheme lokalno-globalno[313]? Kao da se ovde mora preći sa koncepta binarnih partikularnosti i univerzalnosti na taktike izvođenja hibridnih potencijalnosti partikularnosti i univerzalnosti, tj. lokalnosti i globalnosti. Zaista, ovim izložbama lebde/plutaju različite identifikacione matrice:

(i) metafizička matrica *tradicionalnog modernističkog egzotizma*, na primer, na Balkanu se mora pronaći drugo ili autentično ili *izvorno* za razliku od otuđene i unificirane, tj, birokratizovane evropske umetnosti i kulture, tj. Balkan je mesto povratka *izvoru*;
(ii) post-metafizička matrica *postmodernog eklekticizma*, na primer, Balkan je potencijalnost još jednog mogućeg arhiva citatnih uzoraka koji postaju dostupni nakon dovršenja istorije (ma šta to značilo), kao što su za zapadne umetnike u

---

311 Šta je sa radikalnim patriotizmima i religijskim fundamentalizmima u samoj *evropskoj Evropi*? Kako njih problematizovati?

312 Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000. i *Saint Paul: The Foundation of Universalism*, Stanford University Press, Stanford CA, 2003.

313 Lee Weng Choy, "Jusst What Is It That Makes the Term 'Global-Local' So Widely Cited, Yet So Annoying?" iz Gerardo Mosquera, Jean Fisher (eds), *Over Here – International Perspectives on Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004, str. 12-25; i Aleš Erjavec (ed), "Aesthetics and/as Globalization" (temat), *International Yearbook of Aesthetics* vol. 8, ZRC založba, Ljubljana, 2004.

modernoj i ranoj postmodernoj bili Orijent, Tibet, Daleki Istok, Afrika, svet Abordžina, brazilske prašume itd... a za umetnike Balkana potencijalnosti i uzori zapadne umetnosti;

(iii) kulturalna matrica *brazilijanizacije*[314] prividno sirovog nebirokratizovanog i medijski nevinog-prostora Balkana, a to znači uvođenje balkanskih kultura u procese ubrzane neo-liberalne regulacije kulture-potrošnje unutar svakodnevice sinhronijski izvodljivih modela poznokapitalistički situirane visoke, popularne, masovne, elitne, klasne, lokalne, globalne, marginalne, univerzalne itd. kulture i umetnosti;

(iv) evaluativna arheološka matrica *otkrivenih mesta zaborava* ili *cenzura* modernističkog progresa na neostvarenim modernističkim toposima, drugim rečima, na Balkanu kao prostoru koji nije realizovan u modernističkom smislu Zapada, otkrivaju se izuzetni, ali retki, primerci umetničkog modernističkog stvaranja koji u doba moderne nisu mogli biti prepoznati i uvedeni u svet visoke zapadne umetnosti (najbolji primer je svakako posthumna razvojna internacionalna karijera Mangelosa)[315] zbog zapadnog zanemarivanja marginalnih ne-zapadnih modernističkih dosega;

(v) potrošačka matrica *medijskog egzotizma* ili analogno filmskom (Dušan Makavejev, Saša Petrović, Emir Kusturica) konstruisanju fikcionalnog balkanskog mentaliteta kao iracionalnog ili, možda, nagonskog reza u zapadnoj racionalnosti, uspostavljaju se dramatični cinički ili marketinški autoegzotistički centrirani radovi koji govore o balkanskom umetniku kao drugom ekscesnom liku zapadnog evropskog umetnika;

(vi) pokazna ideološki orijentisana matrica *simptoma* (na primer, NSK) koja se prenosi iz matrice istočnoevropske umetnosti u matrice balkanske umetnosti demonstrirajući klizanje identiteta ili ideoloških reprezenata identiteta u neintegrisanom ali tranzicijskom evropskom prostoru Balkana itd...

U svim izložbama o Balkanu i izabranim delima ima očiglednog humora i bitne autoironije. I humor i autoironija su, svakako, deo novog evropskog optimizma. Ali, ono što nedostaje je kulturalno, umetničko ili teorijsko, odnosno, pre svega kustosko autorefleksivno i autokritičko problematizovanje *platformi* evropske kulturalne politike kao društvenog mehanizma realizacije nove, nekonfliktne i pozitivne *imperije* u kojoj se izvode hibridni odnosi globalnog i lokalnog. Jer, nije postavljeno temeljno kritično i konfliktno pitanje *da li postoji Balkan?* i preciznije, koje su konsekvence izvođenja *balkanske platforme* kao fikcionalnog ili fantazmatskog uzorka nove evropske hibridnosti kao kulturalne realnosti? Na sasvim elementarnom problemskom nivou: neki od umetnika sa ovih izložbi su bili na sličan način uključivani u izložbe[316]

---

[314] Ravi Sundaram, "About the Brazilianization of India", iz Geert Lovink (ed), *Uncanny Networks – Dialogues with the Virtual Inelligentsia*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002., str. 122-131.
[315] Branka Stipančić, *Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990.
[316] Lorand Hegyi (ed), *Aspects/Positions: 50 Years of Art in Central Europe 1949-1999*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 1999.

ili antologije[317] srednjoevropske, centralnoevropske ili istočnoevropske umetnosti. Na primer, koncept srednjoevropske umetnosti je, tada, značio kontekst kultura ili svetova umetnosti koji su istorijski pripadali hegemonijskom uplivu Austrougarske. Koncept centralnoevropske umetnosti je značio (a) realizaciju evolucija identiteta iz nemačkih modernističkih hegemonijskih kulturalnih politika, ili, naprotiv, (b) izvođenje *trećeg prostornog identiteta* između modernističke hegemonije Pariza i avangardističke hegemonije SSSRa. Koncept istočnoevropske umetnosti ili postsocijalističke umetnosti je značio tranzicijske linije društava/kultura i umetnosti koje su na neki način u različitim faznim otklonima participirale u epohi realnog socijalizma (sovjetskog modela ili alternativa sovjetskom modelu). Ako je tako, onda se može reći da *ideja* Balkana ili balkanske umetnosti ne izvire iz teritorije ili regionalne povezanosti, već iz konstruisanja ili izvođenja fikcionalizacije i ideologizacije kulturalno-umetničke teritorijalizacije u uslovima: (1) evropskih integracija (odnosa Zapada prema Balkanu), (2) započinjanja ili dovršavanja postsocijalističkih tranzicija (Rumunija, Bugarska, Slovenija, Hrvatska, Srbija, Federacija BiH, Crna Gora, Kosovo, Makedonija, Albanija), i (3) prestrukturiranja marginalnih kapitalističkih društva/kultura (Grčka, Turska) u njihovoj funkciji *civilizacijske barijere* prema vanevropskim društvima i kulturama. Ova analiza pokazuje da se ne može govoriti o balkanskom identitetu ili balkanskim identitetima kao o stvarnim identitetima, već o izvođenju balkanskog identiteta u stvaranju *virtualne slike* za projekt evropskih hibridnih realizacija globalnog i lokalnog u novom poretku EU.

U uskom smislu kulturalne i umetničke politike, problem je sledeći: evropska kultura i umetnost i dalje funkcionišu na dva uporedna aksiološka plana. Prvo, na planu istorijskih umetničkih praksi i dela, tada se primenjuje kriterijum zapadne hegemone univerzalnosti umetničkog i tada se govori o evropskoj modernoj i postmodernoj od Sezana i Matisa preko Maljeviča i Mondriana do Klajna, Bojsa, Klementea, Kunsa ili, čak, umetnika (Kunelis, Abramovićeve) koji su iz ove regije, ali su *pravovremeno* – ma šta to značilo – ušli u *inventar* zapadne velike umetnosti. Drugo, na planu aktuelnih umetničkih produkcija na Balkanu, tada se primenjuju kriterijumi kulturalnih studija kao *ideološke platforme* za selekcije dela po kriterijumima kulturalne partikularnosti, tj. lokalnosti unutar globalizujućih medijskih slika nove evropske epohe. Da bi se stvar učinila složenijom, a to znači potencijalnijom, ovi kriterijumi se primenjuju i na marginalne kulture integrisane Evrope u regionalnom smislu (na primer, švedska, norveška, finska, portugalska, baskijska ili sicilijanska umetnost) ili specifično kulturalnom identifikacionom smislu (na primer, umetnosti etničkih i rasnih manjina na Zapadu, umetnost mladih ili starih, odnosno, umetnosti *rodnih* svetova). Evropska kulturalna politika je ponudila rešenje za 'male' hibridno orijentisane umetničke prakse, ali je podtekstualno zadržala estetičke/estetke kriterijume za identifikovanje velike umetnosti Zapada. Zato, kritično kustosko pitanje nije *da li postoji Balkanska umetnost?* i *kako je informacijski prezentovati*, već, pre, kako interpretativno suočiti političke strukturacije kulturoloških i estetičkih/estetskih kriterijuma u

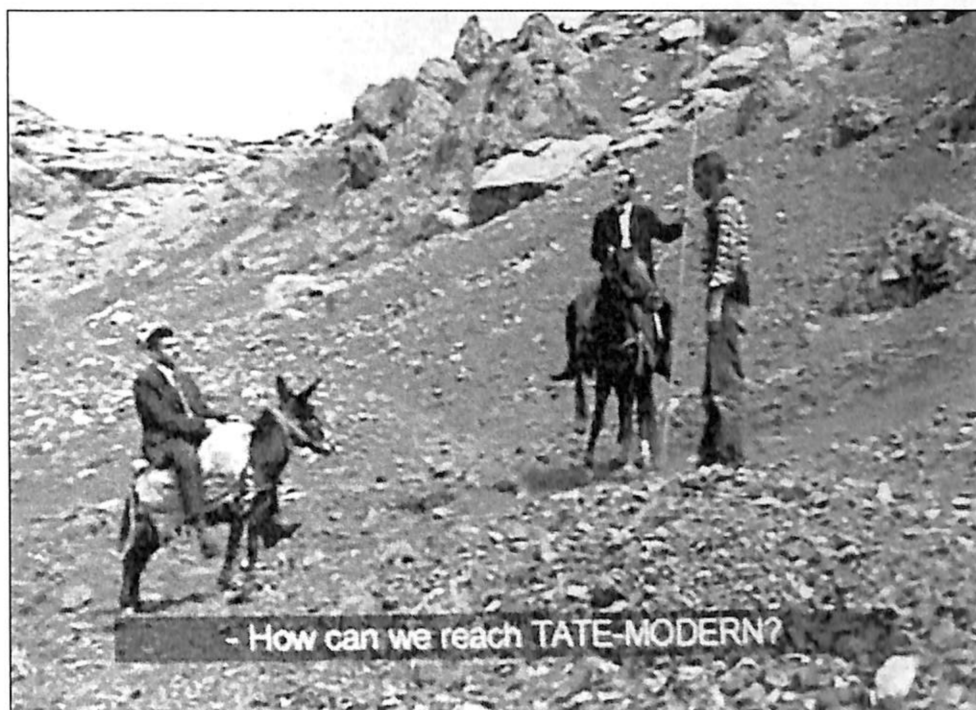
[317] Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition; Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

stvaranju sinhronijskih i dijahronijskih slika savremene globalne i lokalne umetnost? Na balkanskim izložbama su na iznenađujući način prezentovani dobri umetnici, čak i neka izuzetna dela sa *kraja sveta* – iz Srbije, Bosne i Hercegovine, Albanije, Slovenije, Hrvatske, Bugarske, Makedonije, Rumunije, Crne Gore i Turske. Ali, prezentovane su i *besmislene* produkcije dela koja su pravljena da bi bila 'kao' balkanska i zato ta dela nisu *besmislena* jer pokazuju realni odziv umetnika na izazovnu potražnju kulturalnih i kustoskih lokalnih ili globalnih birokratija. Pokazana su, zato, nestabilna, otvorena, melanholična, inteligentna, ekstatička, provokativna, delimično korumpirana, ali i dobra dela... Pokazana su dela živih, mrtvih ili anonimnih umetnika, odnosno, lokalno ili globalno poznatih umetnika... Ta dela su prezentovana u opcrtavanju potencijalne mape jednog od kritičnih i neoblikovanih (*informe*) evropskih prostora. Neosporno, ove balkanske izložbe su korisne: jedni Evropljani su drugim Evropljanima pokazali svoja relativna i nepostojana umetnička, kulturalna, rodna, politička, praktično-pragmatička ili medijska lica. Pokazivanje jednih Evropljana drugim Evropljanima su pokazala da imamo u svakom koraku više od jedne Evrope i da te mnogostruke Evrope nisu sigurni identiteti, već prolazni ili trenutni efekti izvođenja lokalnog ili globalnog evropejstva koje ne može biti postavljeno kao jedno, već kao nestabilnost tranzicija i po vremenskim i po prostornim potencijalnostima izvođenja individualnih i kolektivnih *jastava*. Postavljeno je bitno i karakteristično pitanje na koji se način evropske margine odnose prema centralnim i hegemonim pričama evropske, odnosno, zapadne umetnosti u trenutku kada se margine i centri dekonstruišu do lokalnih i globalnih strukturacija ili mapiranja. To je to. Kao da je sve na svom mestu. I sada više znamo i 'mi' koji smo sa *fatalnog* Balkana i 'mi' koji smo iz drugih delova Evrope o Balkanu koji biva viđen od drugih i koji sebe pokazuje za druge. Možemo zaključiti: da Balkan i postoji samo kroz ta trenutna pokazivanja. Pri tome, upoznajemo nekog novog umetnika iz bliže ili dalje okoline, za koga do sada nismo znali. Otkrivamo intrigantnu smešu novih medija (instalacija, kompjuter, performance, bilbord, fotografija, tekst, video) sa veoma fragmentiranim lokalnim tradicijama i reprezentacijama 'zaturenih' identiteta. Ponuđene su i nove formule: malo digitalnosti, sa malo etniciteta i puno diskurzivnosti daje novo balkansko kao evropsko hibridno delo strukturiranja lokalnog i globalnog. Kao da su priče o poznomsocijalizmu i postsocijalizmu završene i sada tranzicijski Balkan obećava mogućnost i potencijalnost restrukturiranja aktuelnosti složenim indeksacijama umetničkih kao kulturalnih produkcija.

Ali, *moj* osećaj Balkana ili jugoistočne Evrope ili neodređeneog geografskog prostora jugoistočno od Italije, Austrije i Mađarske nije tako optimističan i direktno potencijalan. Balkan nije ogledalo svih *jastava* ili obećanje evropske budućnosti. Ali, Balkan nije ni mesto mitske prezentacije arhetipske slike *krvi i meda*. *On* je ...tako ga osećam iz dana u dan... ideološki izvedeni ponor, iskliznuće, *ne celo*, čak i onda kada tačno i ne znam šta je Balkan. Ono na severu iznad Grčke ili ono na jugoistoku od Trsta ili Graca. Ponekad Balkan izgleda kao Afrika u najmračnijim snovima bede, bolesti, genocida, rasipanja, lokalnih totalitarizama. Mada ne znam tačno kako izgleda



Irwin, *Portret Slavoja Žižeka u radnoj sobi Sigmunda Frojda povodom stogodišnjice rođenja Žaka Lakana*, 2001.



Sener Ozmen, Erkan Ozgen, *Put u Tate Modern*, 2003.

Afrika. Ponekad Balkan izgleda kao mnogostrukost provincijalnih malih i skromnih egzistencija sa svim svojim potisnutim i traumatičnim besovima – prava zaostala evropska *buržua* sredina. A, ponekad Balkan jeste kao i bilo koja tačka na ovom svetu ne mnogo drugačija od bilo koje zapadne ili neke druge priče. *Bunkeri u Africi se razlikuju od bunkera na Balkanu, mada – danas – bunkeri u BiH-a, Albaniji, Sloveniji ili Rumuniji nemaju isto značenje. Nisu više tragovi iste vrste. To su sećanja* i *upisi* sa kojima se treba suočiti.

Prezentacija događaja moći/nemoći je neodvojiva od izbora, selekcija i konstrukcija atmosfera i ponuda ove tri izložbe o savremenoj umetnosti na Balkanu. Ta je pokazana bio-moć/nemoć nesumnjivo[318] bila neophodni element razvoja (regulacija i deregulacija) kapitalizma na Balkanu kasnih godina XX i ranih godina XXI veka. Sva ona različita bosanska, albanska, bugarska, hrvatska, slovenačka, rumunska, crnogorska, makedonska, turska, srpska ili grčka tela umetnika/umetnica i njihovih artističkih modela su bila tela u raznim faznim odmacima ili odlaganjima (*differAnce*) kapitalizma. Balkan je postajao svetom kapitalizma na bledim tragovima (naslojenim tragovima) plemenskih, etničkih, feudalnih ili realsocijalističkih istorija i njihovih prekida. Drugim rečima, danas nije pitanja *Šta je specifičnost Balkana u kulturalnom smislu?*, već na koji način se izvode realizacije različitih faza ili vrsta kapitalizma u kulturama koje ovom prilikom nazivamo balkanskim? Ili pitanje, koja vrsta kapitalizma, odnosno, fazni stadijum kapitalizma na tranzicijskom Balkanu uslovljava lokalno-globalnu strukturaciju unutar lokalnih kultura i njihovih spoljašnjih i unutrašnjih identifikacija umetnost kao simptoma kulture i društva? I ne-paradoksalno, ovde nije reč o Balkanu kao *drugom od Evrope*, već o samim fikcionalnim aparatima Evrope koji bez prestanka, svakodnevno, proizvode nju ovde i sada, odnosno, tamo i amo.

[318] Michel Foucault, "Pravo na smrt i moć nad životom", iz *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994, str. 96-97.

UMETNOST: *STATUS*

(*Kroz* filozofiju, estetiku, poetiku, nauku i teoriju ka umetnosti)



Rajčel Vajtrid, *Kuća (rušenje)*, 1993.

Nevolje sa umetnošću / fascinacije umetnošću

Umetnost je tu/sada sasvim *blizu* ispred ili oko 'mene' ili 'nas', ma ko to *kada* i *gde* bio. Privid trans-istoričnosti i trans-geografičnosti jeste jedna od bitnih taktika postavljanja umetnosti u svet. Umetnost nije nešto što *izvire iz sveta*, već nešto što se postavlja u svet i što se pojavljuje naspram njega. Ukazuje se napetost između umetnosti i sveta: fikcionalnog i doslovnog[1], odnosno, virtuelnog[2] i realnog. Time što se umetnost postavlja u svet, *ona* čini mogućom razliku zatečenog i unesenog: prirodnog i veštačkog, neintencionalnog i intencionalnog, celog i necelog, pojedinačnog i opšteg, vrednog i bezvrednog itd. Postavljanje u svet naspram zatečenog sveta može se razumeti i kao *mimezis* (zastupanje sveta onim što nije svet) i kao *kompozicija* (razmeštanje u svetu) i kao *ekspresija* (upisivanje u svet, ostavljanje traga u svetu, ali i kao provociranje sveta) i kao *konstrukcija* (stvaranje/proizvođenje veštačkog sveta) i kao 'izvođenje' (intervenisanje u svetu, izazivanje događaja) itd. Umetničko je drugo u odnosu na prisutnost i zatečenost sveta. Po Kristofu Menkeu, osnovna teza Adornove *estetike*[3] *negativiteta* zasniva se na jednostavnoj jednačini – razlici između estetskog i ne/van-estetskog:

> Samo na osnovu shvatanja umetničkog dela u njegovom negativnom odnosu prema svemu drugom što nije umetnost može se pokazati autonomija takvih dela, unutrašnja logika njihovih predstava i načina na koji se iskušavaju, odnosno, na odgovarajući način razumevaju. Različitost, jedinstvenost umetnosti, način na koji se dela smeštaju kao drugo, načina na koji su sama odvojena od ostalog.[4]

Ono što umetnost *stvarno jeste*: jeste kontradikcija, odbacivanje i negacija u odnosu na zatečeni svet. Da bi nešto bilo umetničko delo mora biti kao objekt, situacija ili događaj postavljeno na *izuzetan* i *uspešan* način u svet i time naspram sveta. Kao da je obećana dramatična napetost između sveta i umetnosti. Izgleda kao da se umetnošću postavlja pitanje *o korigovanju sveta* ili pitanje *o kritici sveta*. Korigovanje sveta označava *popravku* koja će izmeniti svet na bolje, ma šta to značilo. Kritika sveta označava sumnju koja čini mogućim da se ne desi utapanje u samorazumljivost i sveprisutnost sveta. Kritika je uslov distance.

Ali, umetnost jeste nešto što je uključeno i u polje fascinacija. Fascinacija je neka vrsta čulne privlačnosti koja zaokuplja, usmerava i održava pažnju na nešto što je stvar-

---

[1] Michael Fried, "Art and Objecthood", iz Gregory Battcock (ed), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968, str. 116-147.
[2] Oliver Grau, *Virtual Art – From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
[3] Teodor V. Adorno, „Ka jednoj teoriji umjetničkog djela", iz *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 294-330.
[4] Christoph Menke, „The Concept of Aesthetic Negativity", iz *The Sovereignty of Art – Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999, str. 3.

no ili fikcionalno 'tu'. Fascinacija umetnošću: tehničkim umećem, istinom, lepotom, moćima, odlaganjem, oprisutnjenjem, identifikacijom... Fascinacija umetnošću kao da suočava nesuočivo: čulno i ne-čulno, ekonomsko i političko, političko i erotsko, telesno i dematerijalizovano itd. Fascinacija se ukazuje kao prestup racionalne pretpostavljenosti privlačnog i prijatnog do *deliričnog* i *ekstatičkog*. Opčinjenost *blizinom umetnosti*[5] se odigrava posredstvom umetničkog dela koje je tu na izuzetnom i pretpostavljenom mestu unutar sveta. Približavanje umetničkom delu je, takođe, taktika umetnosti: izazov, *moć*, premeštanje, približavanje, prožimanje, opsesivno prihvatanje, odbacivanje, razdvajanje, zavođenje, oduzimanje, iskazivanje veštine, udaljavanje, odlaganje, pokazivanje autentične odsutnosti umeća, višak, opsesija, sabiranje pažnje, fatalnost, aljkavost, ludilo, opiranje, potiskivanje, akribičnost, normalnost, indiferentnost, ulaganje, monumentalnost, izazivanje efekta, intimnost, novina, iskliznuće, povratak kao farsa, izuzimanje, precrtavanje, življenje u '2' ili 'N' svetova istovremeno, očekivanje, afekat, *autistično* nekomuniciranje, uspešno, potpuno predavanje, subverzija, želja, razmena, uživanje, apologija, totalizujuća komunikacija, trivijalna potrošnja, askeza, uživanje, igra, odnos, uzvišeno, drugost, dosada, mir, razlikovanje, fantazija, prekrivanje, fantazam, suočenje sa doslovnošću, privatnost, ekstaza, prepoznavanje, javno, privatno, oneobičavanje itd. Jednom rečju, *blizina umetnosti* kao da dozvoljava moguća taktiziranja izvan i unutar *života* na način koji je otvoren heterogenim mogućnostima: naspram *doxe* i u samoj *doxi*. Pri tome, umetnost nije *neko* idealno područje nadmaterijalnog 'transcendiranja' ili praktične lekovite 'terapije' za život, već *društvena materijalna praksa* rada telom i proizvodnje *naših* ruku[6] unutar društvenih borbi za moć, za identitet, za vreme i prostor, za vrednost, za raspodelu vrednosti, za pravo na raspolaganje dobrima, te na *sam život*. Umetnost je istovremeno aktiviranje *lokalnih* i *globalnih moći* u jednom trenutku koji će se pojaviti i ostati kao komad (objekt, situacija, događaj). Ove mnogostrukosti su, ipak, uvek i neizvesne/izvesne materijalne prakse u poretku istorijskih i geografskih društvenih institucija koje uramljuju, a time i izdvajaju, ljudski *svet života*. Život se ne locira *samim životom*. Kao da *samog života* i nema, on je moguć tek posredstvom indeksacija ljudskih aktivnosti, delatnosti i, svakako, *materijalnih praksi*. Umetnost je, u svoj nefunkcionalnosti i nepotrebnosti, potrebna da bi se indeksirao *nesam život* i da bi se na osnovu te veoma posredne i, često, nezgrapne indeksacije obećao *život kao život*.

Na primer, Žak Derida obnavlja jednu reč koju je skovao reditelj Antonen Arto – ta reč glasi: *subjectile*.[7] Ona može označiti 'reč' ili 'objekt' koji zamenjuje subjekt ili objekt – ne postajući ni jedno ni drugo. Izmicanje ili odlaganje? Umetničko delo ne postaje ni objekt ni subjekt u odnosima između subjekta i objekta. Umetničko delo

[5] O *blizini umetnosti* neodoljivo piše francuski istoričar i teoretičar umetnosti Žan-Luj Šefer: Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969; i Paul Smith, *The Enigmatic Body; Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

[6] Hannah Arendt, „Rad našeg tijela i proizvod naših ruku", u „Rad", iz *Vita Activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991, str. 67-78.

[7] Jacques Derrida, "To Unsense the subjectile", iz Jacques Derrida, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998, str. 61-148.

izmiče, i time umetnost pokazuje kao taktiku izmicanja subjektu i objektu na mestu potencijalnog ili ostvarenog subjekta i objekta. Ali, kada se gleda, sluša ili čita 'umetnost': *ona* izgleda kao ponuda *objekta* i, svakako, izvođenje *subjekta*. Na tom mestu pojavljivanja, ipak, ostaje *samo umetnost* kao taktika, a ne zgotovljeni ili stvoreni subjekt/objekt. Pokazati *ono* što se ne vidi (*Woe Is Me*) ili što se ne čuje, odnosno, što nije napisano. Umetnost[8] kao da čini mogućim potencijalnosti taktičkog zauzimanja prostora za pogled, slušanje i čitanje. Naslikati ili filmskom kamerom snimiti ono što se ne vidi: ljubav, smrt, mudrost, ludost, strah. Komponovati ili izvesti (otpevati, odsvirati, odglumiti) ono što se ne čuje. Pokazati kako se beketovski ili kejdžovski ispisuje tišina: *silence is written*. Derida ukazuje da nije problem u odgovorima na pitanje „Šta je umetnost?", već u samom pitanju ili pitanjima o tome „Šta jeste umetnost?", odnosno, u traganju za tim *šta jeste*? Problem se precizira na sledeći način:

> Ako se, dakle, predavanja o umjetnosti ili estetici započnu pitanjem ovog tipa ('Šta je umjetnost?', 'Kakvo je porijeklo umjetnosti ili umjetničkih djela?' 'Koji je smisao umjetnosti?', 'Šta znači umjetnost?' itd.), oblik pitanja ovdje bi već bio odgovor. Umjetnost bi u ovom slučaju bila unaprijed određena ili unaprijed razumljena. U tom slučaju, jedna pojmovna opozicija bi bila već uvijek na djelu koje bi, tradicionalno, služilo u svrhu razumijevanja umjetnosti: na primjer, u svrhu smisla, kao unutrašnjeg sadržaja i oblika. Pod prividnom raznovrsnošću istorijskih oblika umjetnosti, pojmova umjetnosti ili riječi koje izgledaju kao da prevode 'umjetnost' na grčki, latinski, germanski itd. (ali, zatvorenost ovog nabrajanja je već problematična), onda bi se tražio jedan jedini i goli smisao. On bi iznutra, kao sadržaj, oblikovao na taj način što se razlikuje od onog oblika koga oblikuje. Da bi se mislila umjetnost uopšte, neophodna je jedna serija opozicija (smisao/ oblik, unutrašnje/ spoljašnje, sadržaj/ sadržavajuće, označeno/ označavajuće, predstavljeno/ predstavljajuće itd.) koje precizno strukturiraju tradicionalno tumačenje umjetničkih djela. Od umjetnosti se uopšte pravi jedan predmet u kome se nastoji razlikovati unutrašnji smisao, nešto nepromenljivo, s druge strane, jedno mnoštvo vanjskih promjena kroz koje bi se, kao kroz mnoštvo prekrivanja, pokušao vidjeti ili uspostaviti pravi, puni, izvorni, jedan jedini i goli smisao. Ili još jednim analognim gestom, pitajući se šta znači 'umjetnost', oznaka umjetnost se podvrgava jednom režimu, vrlo određenog tumačenja, koji se dogodio u istoriji: on se sastoji u svojoj bezrezervnoj *tautologiji*, u ispitivanju značenja svakog djela koje se naziva umjetničko, čak i onda kada njegov oblik nije govorni. Tada se pita šta znači plastično ili muzičko djelo, podvrgavajući svaku produkciju autoritetu riječi i 'govornih' umjetnosti.[9]

[8] Leo Bersani, Ulysse Dutoit, „Introduction: 'I don't see' (*Woe Is Me*)", iz *Forms of Being – Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, BFI Publishing, London, 2004, str. 1-10.

[9] Jacques Derrida, „1. Prethodne postavke (Lemmes)", u „Parergon", iz *Istina u slikarstvu*, IP Svjetlost, Sarajevo, 1988, str. 23-24.

Derida uočava da su nevolje sa definisanjem umetnosti *ono* sa čime se treba suočiti na očigledan način pokazujući neočiglednosti *samog pitanja* „Šta jeste umetnost?". Te nevolje započinju time što filozofija i filozofski orijentisana estetika postavljaju pitanje „Šta jeste umetnost?" u trenutku kada već imaju neupitni odgovor na to pitanje sa svim njegovim istorijskim i kulturalnim situiranjima i protokolima temeljnih opozicija. Ali, filozofija i estetika imaju ovaj odgovor, ne zato što ga stvarno neko može imati, već, zato, što ga postavljeno pitanje priprema, orijentiše i *strukturalno situira* u protokole znanja o onome što *jeste*. Scenario ontološkog pitanja pretpostavlja mogućnosti odgovora koji umesto da postane mogućnost razlikovanja, završava kao jednostavna i potencijalna binarna opozicija na kojoj se zasniva upravo i sama mogućnost ontologije: kao govora o *onome što jeste*. S druge strane, problem sa filozofskim i estetičkim pitanjem „Šta jeste umetnost?" u tome je što je to pitanje izvan umetnosti, pre svega, onih umetnosti koje nisu verbalne umetnosti kao što su muzika, likovne umetnosti, ples itd... To znači da se uvođenjem tih umetnosti posredstvom verbalnog pitanja „Šta jeste umetnost?" u odnose govora i pisma, prevodi nešto što do kraja nije prevodivo na verbalni jezik i time podređuje u govoru/pismu. Pitanje „Šta umetnost jeste?" nije pitanja iz umetnosti, već pitanje koje umetnost dovodi u odnos sa moćima diskursa da predoči svet kao svet binarnih odnosa na način, svakako, evropske metafizike koja se uvek iznova rekonstituiše kao tradicija zapadne metafizike od *starih* Grka do *modernih* Nemaca.

Kao zdravorazumska definicija umetničkog dela

Polazi se od uobičajenih, prividno po sebi razumljivih, termina koji se pripisuju umetnosti i umetničkom delu u zapadnoj civilizaciji. Pokušava se izvesti očigledno i direktno značenje tih termina i za njih postavljenih referenata, tj. karakterističnih primera umetničkih dela. Govornik se poziva na sopstveno čulno i intelektualno iskustvo, nekakve neodređene, ali ipak zapadnom tradicijom i aktuelnošću naznačene, 'intuicije' o i u umetnosti. Umetnost se, tada, vidi kao područje pokazivanja veštine stvaranja (*umeća*) i stvaranja veštačkog (*umetnog*) objekta, situacije ili događaja u izvesnom ili neizvesnom polju kulture kao autonomnog područja unutar materijalnih praksi društva. Umetnost se prepoznaje i identifikuje *autonomnim* područjem stvaranja *umetničkog dela*. Termin *autonomno* označava izuzetno po sebi, bezinteresno ili neutilitarno identifikovanje *umetničkog dela* u ma kom instrumentalnom društvenom smislu. Autonomno delo je izuzetan i po sebi postavljen objekt, situacija i događaj. Izuzetan znači: majstorski načinjen, autentičan ili neponovljiv, odnosno, drugačiji od drugih objekata, situacija i događaja. *Po sebi* ili *sam* objekt, situacija i događaj znači: *umetničko delo* je funkcija unutrašnjih stvarnih ili fikcionalnih svojstava. Takvo 'delo' je izdvojeno iz kulturalnog i društvenog konteksta, te postavljeno nezavisno od bilo kog kulturalnog ili društvenog konteksta. Delo izgleda kao da nije posledica društvene prakse, kao da nadilazi svaku pojedinačnu umetničku praksu. Na primer, autonomnim umetničkim delom se smatraju na kraju XX veka: magijski instrumenti, religiozne slike, antičke

građevine, vojni marševi, ratni, radni ili svakodnevni objekti, posuđe iz neolita, higijenski pribor iz baroka itd. Ovi objekti, situacije i događaji se smatraju *umetničkim delima* zato što su utilitarnu funkciju izgubili u modernim vremenima ili, zato što su tu funkciju izgubili premeštanjem iz izvornog *korisničkog* u posredni *izlagački* kontekst. Jedna sasvim zadovoljavajuća zdravorazumska definicija umetničkog dela glasi: umetničko delo je 'ono' što se izlaže ili pokazuje, odnosno, izvodi sa drugim ili među drugim umetničkim delima.[10] Pojam umetničkog dela je postojao pre nego što smo mi, ma ko to bio, počeli da ga upotrebljavamo. Ako neko novo 'delo' izložimo ili izvedemo sa već postojećim delima pridodajemo mu stvarnu ili pretpostavljenu nalepnicu da je to *delo-uzorak* zaista 'umetničko delo'. Reč je o umetanju i uklapanju jednog uzorka koji odnosom sa identifikovanim primerima postaje *oprimereno* i time *imenovano* kao 'umetničko delo'. Na primer, kao da više nema razlike između Adlerove limuzine koju je dizajnirao Valter Gropius, Gropiusove zgrade Bahausa u Desau ili bilo koje umetničke slike koju su izveli majstori modernizma koji su predavali na Bauhausu, kao što su Johan Itn, Paul Kle ili Vasilije Kandinski.[11] Svi artefakti su postali umetnost zato što ih tretiramo kao umetnost među umetničkim delima i uzimamo u obzir ona svojstva koja uzimamo kod umetničkih dela koja shvatamo i prihvatamo kao umetnička dela. Ovo je zdravorazumski funkcionalistički pristup koji je vezan za prethodno znanje ili običaj o tome šta prihvatamo i imenujemo za umetnost.

Zatim, paradoksalno je da se problem umetnosti (*techne*, *ars*, *art*, *kunst*, *umetnost*) na Zapadu proteže dugom istorijom od antičkog sveta do danas, mada savremen čovek pojam 'umetnost' upotrebljava uzimajući u obzir *opšte i javno znanje o umetnosti* koje je ustanovljeno od pozne renesanse preko doba prosvetiteljstva XVIII veka do epohe modernizma XX veka. Znanje o tome *šta umetničko delo jeste* i *šta umetnost jeste* primenjuje se na aktuelna umetnička dela, ali, istovremeno, i na istorijske ili etnološke uzorke izvan zapadnog konteksta umetnosti. Na primer, Vladislav Tatarkijevič istoriju pojma 'umetnost' periodizuje na sledeći način:

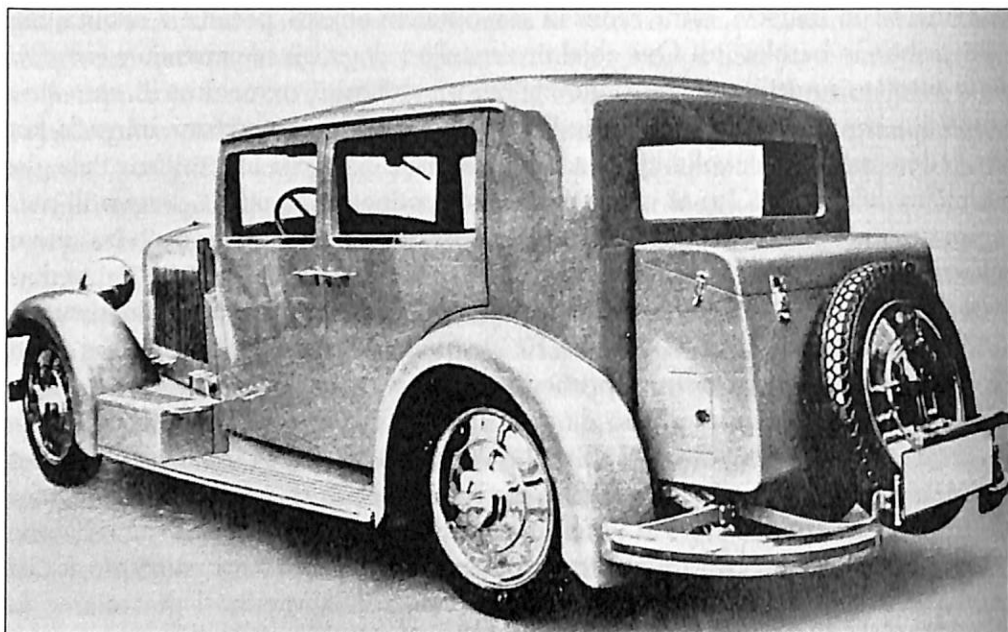
> Istorija tog pojma u Evropi traje, dakle, dvadeset pet vekova, i raspada se *grossomodo* na dva perioda, od kojih je svaki imao drugačiji pojam umetnosti. Prvi period – period antičkog pojma – bio je veoma dug, trajao je od V veka stare ere do XVI veka naše ere. Tokom tih dugih vekova umetnost je bila shvatana kao *proizvodnja po pravilima*. Bio je to prvi njen pojam. Godine 1500-1750. bile su prelazne godine: dotadašnji pojam, iako je izgubio staru poziciju, ipak je još trajao, a novi se već pripremao. Dok oko 1700. godine stari pojam nije ustupio mesto modernome. Sada je umetnost značila – *proizvođenje lepoga*.[12]

---

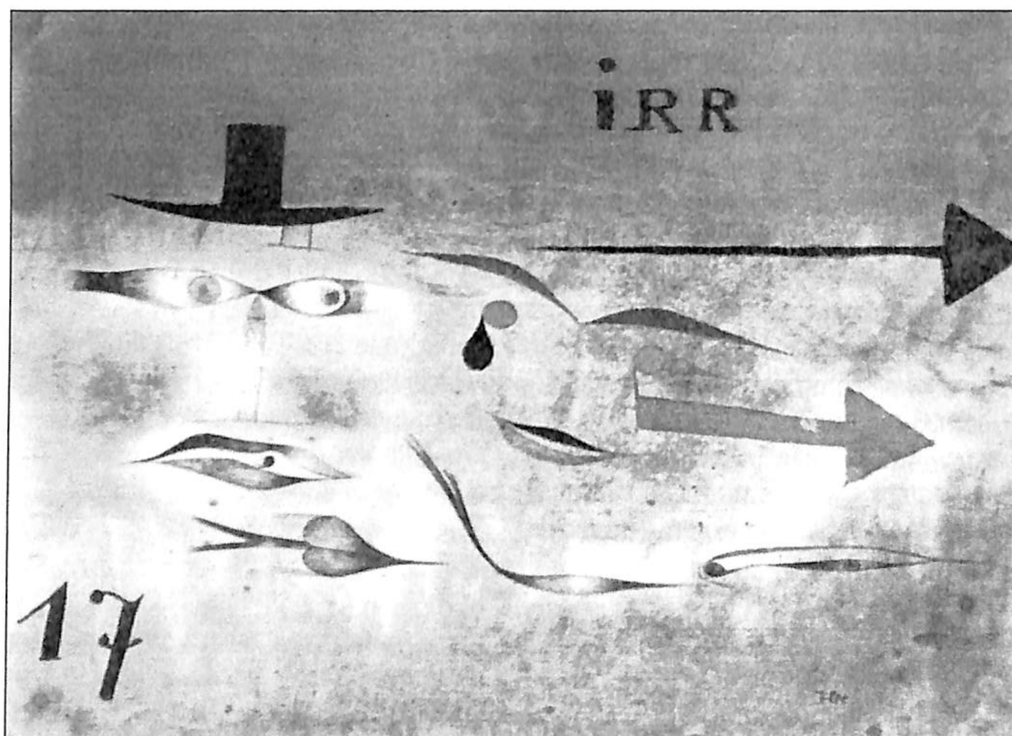
[10] U diskusiji koja je vođena sa studentima, na predavanju koje sam održao 13. maja 2006. na Fakultetu likovnih umetnosti, jedna studentkinja je predložila ovu – pro-gudmanovsku – definiciju umetničkog dela. Uporediti: Nelson Goodman, "Uzorci i etikete", iz *Jezici umjetnosti – Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002, str. 52-61.

[11] John Willett, *The Weimar Years – A Culture Cut Short*, Thames and Hudson, London, 1984, str. 74.

[12] Vladislav Tatarkijevič, „Lepe umetnosti", iz *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu*, Beograd, Nolit, 1978, str. 30.



Valter Gropius, Dizajn automobila za kompaniju Adler, 1928.



Paul Kle, *17 lutanja*, 1923.

Tatarkijevič razlikuje dva 'mega'-određenja pojma *umetnost*: (a) ono što je vešto napravljeno, i (b) ono što je napravljeno da bude *lepo*. Prvo, 'vešto napravljeno' ukazuje na manuelnu, ali i tehničku veštinu, tj. znanje i poznavanje tehničkih procedura stvaranja ili oblikovanja objekata, situacije i događaja. Veština *pravljenja* se odnosi na zanatsko umeće vladanja određenim *sposobnostima* 'pravljenja' i 'izvođenja' dela, ali, odnosi se i na poetičke protokole izvođenja i projektovanja umetničkog dela kao *mimezisa*[13] (slike, predstave, zastupnika stvarnog ili fikcionalnog sveta) ili kao *ekspresije*[14] (traga, ospoljenja, pokazivanja ili upisivanja emocija, duševnosti ili *duha*). Koncepti i kriterijumi 'veštine' su se menjali u istoriji kako se menjao karakter ljudskog rada od manuelnog preko mehaničkog i elektromehaničkog do elektronskog i digitalnog rada, odnosno, od manuelnog pravljenja preko telesnog stvaranja do konceptualnog autorskog produkovanja. 'Umetničko lepo' je, paradoksalno, ponuđeno i kao ono što je različito u izuzetnosti od *prirodno lepog*, ali i kao ono što je vešto napravljeno, zatim, kao ono što se posmatraču dopada, najčešće u čulnom, a ređe u intelektualnom smislu. Na ovaj način postavljen, *kao zdravorazumski* pojam 'umetnost' može se interpretativno, tj. identifikaciono primeniti gotovo na bilo koji aktuelni ili istorijski artefakt (kulturalni proizvod): kinesku vazu, crnačku masku, keltski šlem, grčki kip, gotički vitraž, renesansnu sliku, klasičnu muzičku simfoniju, klasičnu dramu, romantičarsku poeziju, realistički roman, ekspresionističku sliku, kubistički kolaž, konstruktivistički kontrareljef, minimalistički *specifični objekt* ili ekransku pokretnu sliku, ali, svakako, i na objekte svakodnevne upotrebe koji su izgubili očiglednu i određujuću funkciju.

Kao zdravorazumski pojam umetnosti i umetničkog dela oslanja se na izvesnost samorazumljivosti 'nekog X' kao umetničkog dela na osnovu grubih kriterijuma identifikovanja postupka 'stvaranja' (veštine) i pokaznosti 'efekta' (lepog) u području neproblemske i time samorazumljive autonomnosti ili bezinteresnosti ili bezfunkcionalnosti takvog proizvoda. *Kao zdravorazumski pojam umetnosti i umetničkog dela* izvodi se iz uverenja da 'mi svi' koji smo *tu na okupu* delimo neproblemska i zajednička uverenja o tome šta je *umetničko delo* i šta *umetničko delo* nije. Time se identifikacija nekog 'X' kao umetničkog dela poistovećuje sa društvenom *doxom*, tj. javnim mnjenjem ili pripadnošću zajednici 'poznavalaca' umetnosti i njihovom sposobnošću da iz jedne pojavnosti dela u aktuelnosti izvedu po potrebama razlikujuće tradicije i istorije identifikovanja umetničkog dela.

Ontološke definicije umetničkog dela

Prema filozofskim ontološkim pristupima definisanju 'umetničkog dela': *nešto* je umetničko delo po *izuzetnosti* načina postavljanja u svet i razlikovanju umetničkog

---

[13] Danko Grlić, „Mimezis (Kratki historijski pregled)", iz *Estetika – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 33-39.

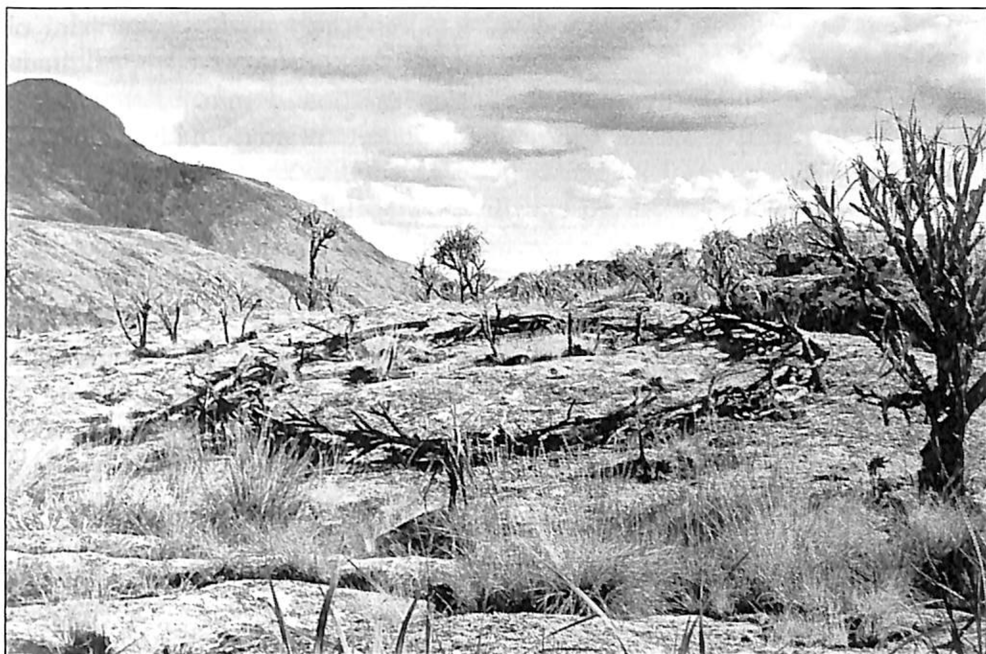
[14] Benedetto Croce, *Estetika kao znanost izraza i opća lingvistika*, Globus, Zagreb, 1991; Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language*, vol. 5 no. 1, England, 1982, str. 1-21.

dela od sveta. *Nešto* je umetničko delo po izuzetnosti načina *postavljanja* u svet i time po izuzetnom *postojanju* u svetu. Umetničko delo je, paradoksalno, jedino moguće ako *jeste* u svetu i ako *je* time što *jeste u svetu* različito od zatečenog sveta. Jedna svirka frule i flaute postaje bitna za slušanje, tj. privlači pažnju slušaoca, po tome što se razlikuje od pesme slavuja u dvorskom vrtu. Zvuk frule/flaute je razlikujući od zvukova prirode, od zvuka ptice, od zvuka živog stvorenja. Jedna renesansna slika, ma koliko kompoziciono podsećala na prozor na zidu renesansne građevine različita je od *njega* po tome što 'nije prozor', tj. rupa u zidu, već uramljena i time ograničena ravna površina samog zida ili na zidu. Ono što se odigrava, odigrava se na zidu, a ne *u* zidu ili *kroz* zid. Slika slikarstva se 'odigrava' na zidu. Tu važnost 'rama' je naznačio već Kant u traganju za izdvojenošću dela od sveta u *Trećoj kritici*[15]. Žak Derida je ponudio na dekonstrukciji Kantovih teza jednu nepreglednu i pomičnu filozofiju *uramljivanja/ukrašavanja: parergon.*[16] Istoričar umetnosti Žan-Klod Lebenštajn je, nakon Deride, razvio teoriju 'rama' i 'uramljivanja' u umetnosti zapadnog slikarstva. Ričard Long[17], engleski *land art* umetnik, stvarao je umetnička dela u prirodi od materijala nađenih u prirodi. On je stvarao primarne geometrijske oblike od nađenih prirodnih materijala. Te oblike je postavljao na dalekim i nedostupnim mestima divljine (pustinje, stepe, visoravni). Oblici od granja, trave, kamena ili blata su *umetnička dela* po tome što su izmeštena iz svog prirodnog poretka i postavljena naspram *njega*. Longova umetnička dela, instalacije od nađenih materijala u prirodi, na prvi pogled se razlikuju od prirodnih mikrotopologija unutar pejzaža. Premeštanje i postavljanje zatečenog materijala ukazuju na izdvajanje, na razliku i na 'drugost', odnosno, 'drskost' ili *prinudno uramljivanje*. Reč je o uramljivanju unutar prirode. Postaje bitno ono što je načinjeno, ono što iz intervencije postaje rad, a iz rada postaje proizvod koji je postavljen u svet. To je protokol koji vodi svako ontološko mišljenje o umetničkom delu. Umetničko delo se vidi kao *ono što jeste u svetu*, bez obzira da li je reč o objektu, situaciji ili događaju. Objekt je ono što je kao materijalna invarijanta smešteno i kao takvo opstoji u prostoru, tj. svetu. Situacija je nekakav moguć odnos kojim se reartikuliše prostor u *izuzetni prostor*. Događaj je ono što se odigrava u prostoru i predviđenom intervalu vremena prelaskom iz situacije *Sit1* u *Sit2*. Objekt se pravi ili proizvodi. Situacija se ostvaruje. Događaj se izvodi. Slikarstvo i skulptura se prave/proizvode. Arhitektura, ambijenti i instalacije se prave i ostvaruju. Muzika[18], ples, opera, teatar i performans umetnost se izvode. Film i digitalne umetnosti se izvode, ali praksa izvođenja je na složene načine povezana sa pravljenjem koje je funkcija medijske obrade informacija, tj. materijalnih uzoraka upućenih određenom čulu ili čulima, odnosno, telu.

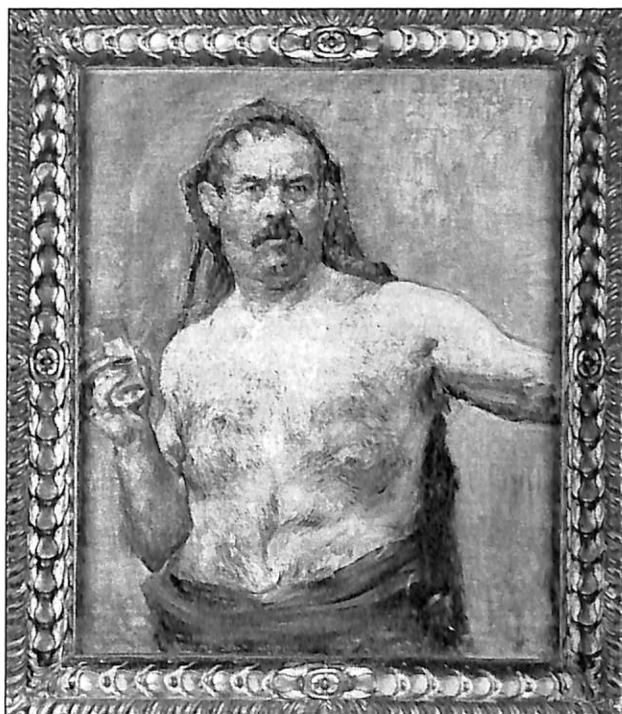
Zatim, ukazuje se opšta razlika, po Ričardu Volhajmu, između umetničkog dela kao *uzorka* (*tokens*) i kao *tipa* (*type*).[19] *Uzorak* je umetničko delo napravljeno ili

---

[15] Imanuel Kant, „#14 Objašnjenje primerima", iz *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991, str. 115-117.
[16] Jacques Derrida (1988), „Parergon", str. 38-76.
[17] R.H. Fuchs, *Richard Long*, Thames and Hudson, London, 1986.
[18] Roman Ingarden, *Ontologija umetnosti*, KZ Novog Sada, Novi Sad, 1991.
[19] Richard Wollheim, *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002, str. 65-68.



Ričard Long, *Krug u Africi - planina Mulanje,* Malavi, 1978.



Luis Korint, *Autoportret sa čašom*, 1907.

proizvedeno kao konačan, dovršen, celoviti i, najčešće, neponovljiv materijalni objekt. Slika slikarstva je, na primer, *uzorak* budući da je ručno izveden, originalan, specifičan i neponovljiv objekt sa jednom obrađenom i, time, dominantnom pikturalnom površinom. Zamisao *uzorka* je povezana s konceptom, smislom i funkcijom objekta kao umetničkog dela. Umetničko delo izvedeno kao pravi *uzorak* je unikatni, jedinstveni materijalni objekt, ne postoji više takvih istih ili jednakovrednih objekata. Umetničko delo izvedeno kao *uzorak tipa* jedan je od jednakovrednih objekata, tj. jedan primerak knjige, jedna od više fotografija napravljenih iz istog negativa, jedna iz serije grafika dobijenih otiskivanjem istog klišea itd. *Uzorak tipa* zastupa i ostvaruje *tip* koji je zamišljen za realizaciju u više primeraka. *Tip* je zamisao, partitura, sinopsis, scenario, projekt, koncept ili nacrt konkretnog umetničkog dela koji sam po sebi nije umetničko delo, ali se na osnovu njega izvođenjem ostvaruju pojedinačna međusobno jednakovredna umetnička dela. Karakteristični primeri *tipa* su:

1. muzička kompozicija[20] koja u notnom zapisu sadrži sve elemente umetničkog dela, ali se kao umetničko delo ostvaruje bezbrojnim i različitim izvođenjima – notni zapis je *tip*, a pojedinačno koncertno izvođenje *uzorak*, i
2. teatarski komad[21] zapisan kao scenario ili dramski tekst jeste *tip* koji se realizuje različitim scenskim izvedbama koje su *uzorci tipa.*

Pojam *tipa* kao modela izražavanja i koncipiranja vizuelnog umetničkog djela ostvaren je u avangardama i neoavangardama[22]. Primeri *tipa* vizuelnog umetničkog dela ili umetničkog dela realizovanog u širem smislenom okviru razvoja likovnih umetnosti u XX veku su:

(1) multipli kao skulptorski, slikarski ili grafički objekti realizovani u većem broju jednakih primeraka,
(2) instalacije i ambijenti umetnika koji prema osnovnoj zamisli i nacrtu mogu biti realizovani na različitim mestima, različitim sredstvima i učešćem različitih izvođača, i
(3) performansi umetnika koji se prema početnom scenariju ili sinopsisu mogu ponavljati u različitim prilikama.

Na primer, Džek Glikman je pisao da se pojedinačni *uzorci* kao objekti prave, a da se *tipovi* stvaraju.[23] Drugim rečima, domaćica, na primer, pravi šniclu od lososa, a kuvar-umetnik stvara tip kakav je recept za to jelo.[24] Ili, jedan kompozitor stvara muzičko delo, dok ga pojedini izvođači od amatera do vrhunskih umetnika 'prave' ili *postavljaju na scenu.*

---

[20] Nelson Goodman (2002), „Glazba", u „Partitura, skica, rukopis", str. 153-163.

[21] Patrice Pavis, "Directing of Actors", iz *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis,* University of Toronto Press, Toronto, 1998, str. 102-104.

[22] Martha Buskrik, *The Contingent Object of Contemporary Art,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

[23] Jack Glickman, „Creativity in the Arts", iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts - Contemporary Readings in Aesthetics,* Temple University Press, Philadelphia, 1987, str. 168-185.

[24] Žerar Ženet, „Ontologija u užem smislu", iz *Umetničko delo – Imanentnost i transcendentnost,* Svetovi, Novi Sad, 1996, str. 19.

Nelzon Gudman ukazuje da se pojam *autentičnosti* različito razumeva, na primer, u slikarstvu i muzici. Izvesne slike se mogu lažno identifikovati kao Rembrantove i izvesne muzičke kompozicije se mogu lažno identifikovati kao Hajdnove, ali amaterska i visoko profesionalna izvođenja Hajdnove muzike, ma koliko bila *verna* ili *neverna* Hajdnovoj partituri, ne identifikuju se kao *pravi ili lažni Hajdn.* Dok, svaka kopija Rembrantove slike, čak i ako je radi vrhunski slikar, biće samo lažno slikarsko delo. Gudman postavlja kriterijum za određenje umetničkog dela na razlikovanju da li je to delo moguće ili ne falsifikovati:

> Nazovimo neko umjetničko djelo *autografskim* ako i samo ako je razlika između njegova originala i krivotvorine značajna; ili, još bolje, ako i samo ako čak i najtočnije udvostručenje djela ne računamo na osnovi toga kao izvorno. Ako je umjetničko djelo *autografsko,* onda i umjetnost možemo nazvati autografskom. Slikarstvo je tako autografsko, a glazba neautografska ili *alografska.* Te termine uvodimo samo zbog njihove pogodnosti; njima ne podrazumjevamo ništa u pogledu relativne osobenosti izražavanja koja se traži, odnosno koja se može postići u tim umjetnostima. Pred nama je sada problem kako objasniti činjenicu da su neke umjetnosti autografske, a druge nisu.[25]

Odgovor koji se pronalazi je, prividno jednostavan, ukazuje se da je *alografska* umetnost postigla status ulogom notacije, a ne proglasom kojim se 'pojedino' izvođenje nudi kao *original.* Pojedina izvođenja se nude kao slučajevi 'dela' datog zapisom ili partiturom. Razlikuje se delo koje je postavljeno u svet kao jedini ili jednostruki objekt i dela koja se postavljaju u svet kao *višestruki objekti.* Bitno je, takođe, to da Gudman ukazuje na pitanje autentičnosti umetničkog dela, i time pažnju pomera sa statusa prisutnosti i pojavnosti umetničkog dela u svetu na određujući odnos dela i autora. Ontološka pitanja o umetničkom delu nisu povezana samo sa *komadom,* već sa složenim *odnosima* dela i autora, dela i primaoca/potrošača, dela i konteksta, načina stvaranja, pravljenja ili izvođenja dela, načina proizvodnje i ekonomije itd. Odnos umetničkog dela i umetnika koji ga je *stvorio* povezano je sa pitanjem autorstva, na primer, status autorstva nije isti za umetnika *klasičnog stila* koji ponavlja, obnavlja i rekreira tradicionalni poetički princip stvaranja dela, te za umetnika *romantizma* ili *avangarde* koji krši ili otkriva sasvim nove principe stvaranja. Pitanje o autentičnosti i autorstvu je pitanje na koje se mogu dati različiti odgovori. Jer, autentično modernističko delo je ono koje je stvoreno tada i tu iz čina koji treba da bude neponovljiv i izuzetan.[26] Delo se stvara kao što priroda stvara. Naprotiv, autentično postmoderno delo izuzetnost i autentičnost postiže ponovljivošću, citatnim karakterom, prenosom ili premeštanjem aspekata ili samog umetničkog dela kao celine. U postmodernoj je autentičnost u preispitivanju neautentičnosti.[27] Na primer, Dišanov

---

[25] Nelson Goodman (2002), „Nepodložno krivotvorenju", u „Umjetnost i Autentičnost", str. 97-99.

[26] Paul Wood (ed), *Varieties of Modernism,* Yale University Press, New Haven, 2004.

[27] Benjamin H.D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression – Notes on the Return of Representation in European Painting", *October* no. 16, New York, 1981, str. 39-68; ili Achile Bonito Oliva, *Avantguardia Transavanguardia,* Electa, Milano, 1982.

ready made nazvan *Fontana* (1917) je namerno neautentičan ako se likovno umetničko delo shvati kao rukotvorina, jer reč je o preuzetom i preimenovanom industrijskom proizvodu. Ali, ako se *Fontana* vidi kao promena statusa umetničkog dela i principa stvaranja dela, tada je to jedno od najautentičnijih dela modernizma. Autentičnost nije, tada, u manuelnoj izvedenosti dela, već u konceptualnoj i kritičkoj *drugosti* umetničkog dela. S druge strane, ako se posmatra delo američke nekonceptualne umetnice Šeri Levin *Fontana (posle Marsela Dišana)* iz 1991, tada se zapaža da je reč o kopiji Dišanovog dela i u pojavnom i, gotovo, u konceptualnom smislu. Mada, postoji jedan *poremećaj* koji ukazuje da nije reč o jednostavnoj kopiji. Pitanja o autentičnosti čina i dela, odnosno, statusa dela su problematizovana. Pokazalo se da proizvođač pisoara, Marsel Dišan i Šeri Levin nisu radili sa istim aspektima objekta, odnosno, umetničkog dela, mada su i Dišan i Levinova uzimali u obzir učinak proizvođača pisoara. Proizvođač je proizveo koristan i praktičan objekt. Dišan je praktičan objekt – trivijalnu a korisnu stvar za *muško piškenje* u javnom prostoru – postavio za umetničko delo ugradivši interpretaciju i intenciju u čin premeštanja tog objekta iz svakodnevice u kontekst umetnosti. Šeri Levin je taj sasvim trivijalni objekt doslovno iskopirala, tj. dala da se industrijski iskopira, pri čemu je promenila 'materijal' od koga je načinjen objekt i dodala mu, govoreći jezikom Karla Marksa, neočekivani *višak vrednosti*. Njen pisoar je načinjen od zlata i time je vredan 'sam po sebi', nezavisno od toga šta je sa tim zlatom učinila umetnica. Ako se prizove ona poznata anegdota o grčkom klasičnom skulptoru Fidiji koji je morao da dokazuje sugrađanima da je svo atinsko zlato ugradio u kip *Atine Partenos*, a ne da ga je otuđio, tada se pokazuje da pitanje vrednosti dela i vrednosti materijala imaju složen odnos koji je povezan sa politikom, ekonomijom i poetičkom strukturiranjem prisutnosti i pojavnosti umetničkog dela. Umetničko delo nije izvan horizonta ekonomije, koja nije samo spoljašnji zahtev za umetnost, već i nešto što je nužno ugrađeno u umetničko delo i što iz dela izlazi u svet posredstvom razmene i potrošnje.

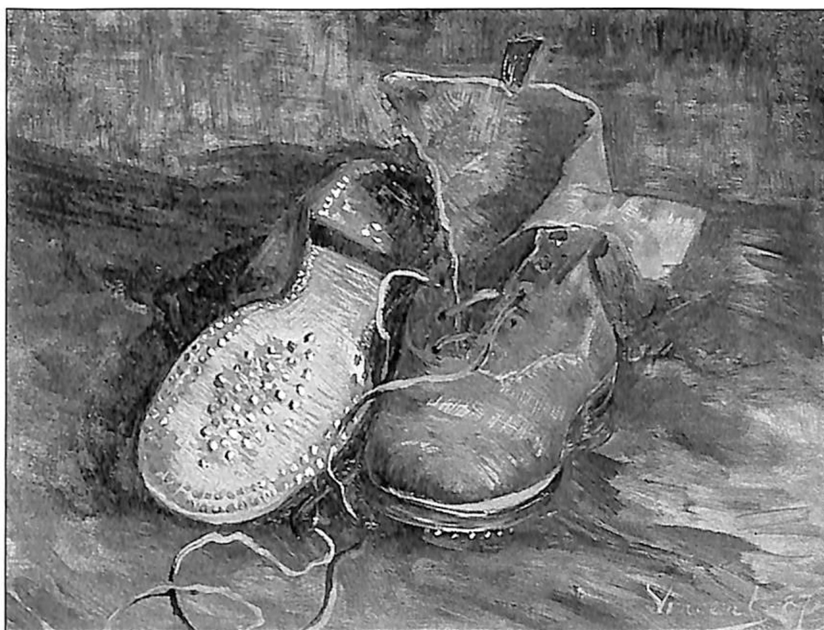
Metafizička ontološka definicija umetničkog dela

Metafizička ontološka definicija umetničkog dela polazi od zamisli 'po-stavljanja' (*Ge-Stell*) dela u svet. Delo jeste ono što je stvoreno: iz-delano i time uvedeno u svetu. Delo koje je načinjeno postoji i time se razlikuje od svih potencijalnih – mišljenih, željenih ili snivanih – objekata, situacija ili događaja. Na primer, Martin Hajdeger jedan najopštiji pojam 'po-stavljanja' izvodi u studijama *tehnike* sledećim rečima:

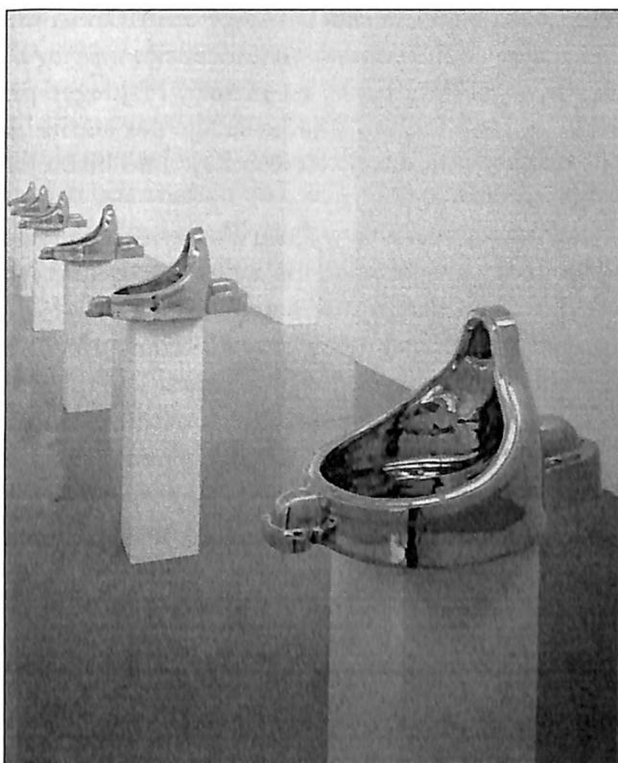
> Po-stav znači to sabirajuće onoga stavljanja koje čovjeka stavlja, tj. iz/zaziva da ono zbiljsko raskriva kao stanje na način ispostavljanja. Po-stav znači način raskrivanja koji vlada u biti moderne tehnike, a sam nije ništa tehničko.[28]

---

[28] Martin Heidegger, „Pitanje o tehnici", iz *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972, str. 105-106.



Vinsent van Gog, *Par cipela*, 1886.



Šeri Levin, *Fontana posle Marsela Dišana: A.P*, 1991.

Izložena procedura ovog veoma *opšteg* mišljenja o 'delanju' kada se primeni na zamisli umetnosti postaje platforma za pitanja o odnosima umetničkog dela, umetnika i umetnosti u svetu. Hajdeger, zato, spis „Izvor umjetničkoga djela" započinje sledećom kružnom shemom projektovanja mogućnosti *fundamentalne ontologije* o umetnosti:

> Izvor ovdje znači ono odakle i po čemu neka Stvar (*Sache*) jest, što jest i kako jest. To, što neko jest, kako ono jest, nazivamo njegovom biti. Izvor nečega jeste podrijetlo njegove biti. Pitanje sa izvorom umjetničkog djela pita za njegovo bitno podrijetlo. Prema običnoj predodžbi djelo izvire iz djelatnosti i po djelatnosti umjetnika. Ali po čemu je i odakle umjetnik to što jest? Po dijelu; jer da neko djelo umjetnika hvali, znači: tek djelo pušta umjetnika da proiziđe kao majstor umjetnosti. Umjetnik je izvor djela. Djelo je izvor umjetnika. Nijedno nije bez drugoga. Pa ipak, nijedno od obiju samo ne nosi drugo. Umjetnik i djelo *jesu* svagda u sebi i u svom uzajamnom odnosu po nečemu trećem, što je svakako prvo, po onom naime odakle umjetnik i umjetničko djelo imaju i svoje ime, po umjetnosti.[29]

Fundamentalna ontologija umetnosti jeste ona filozofska ontologija koja se metafizički pita o svakom postojanju bilo kog ljudskog *dela* u svetu, za svet i naspram sveta. Naglašava se, svakako, važnost umetničkog dela koje se ukazuje u odnosu sa umetnikom i umetnošću. Ta zavisnost je nužna ali nije simetrična, tj. umetnik, umetničko delo i umetnost deluju jedno na drugo kao nužni uslovi, mada ono što jeste *jedino bitno* u svom prisustvu u svetu jeste: *umetničko delo*. Bitnost i centriranost umetničkog dela je, sa Hajdegerovim tumačenjem, dobila dorađenu koncepciju *nužnog u prisustvu*. Ono što je kao takvo i *samo po sebi* bitno. Kada, na primer, Hajdeger priziva Van Gogovo delo, sliku slikarstva: *Par cipela* (1886), koja prikazuje par starih blatnjavih i izgužvanih cipela, on ukazuje na *ono bitno*, a to je da je delo jedino bitno jer njime se odigrava temeljni zahtev prisutnosti u svetu:

> U djelu umjetnosti se istina bića postavila u djelo. 'Postaviti' ovdje znači: dovesti do stajanja. Jedno biće, par seljačkih cipela, dolazi u djelu da stoji u svjetlo svojega bitka. Bitak bića dolazi u stalno svoga sijanja (*Scheinen*).[30]

Umetničko delo nije po *onome* što prikazuje, već je *drugo* u odnosu na 'to' i u svojoj drugosti koja postaje čulno pokazna kao *ono* što jeste potvrđuje se kao umetnost. Istina umetnosti nije zbirka istinitih činjenica o umetničkom delu, umetniku ili umetnosti, ali ni istina o vernom ili pouzdanom prikazivanju čulno vidljivog sveta. Istina umetnosti, u ovom metafizičkom smislu, jeste u postavljanju dela u svet na *pravi način*. *Pravi način* je onaj način umetničkog činjenja koji čini delo zaista prisutnim u svetu. Hajdeger je ovu očiglednu tautologiju pre-naglašavao i postavljao kao neproblemsku istinu:

> U djelu je istina na djelu, dakle ne samo neko istinito. Slika, što pokazuje seljačke cipele, pjesma što kazuje rimski zdenac, ne samo što ne obznanjuju, strogo uzevši one uopće ne obzanjuju što je ovo pojedinačno biće

[29] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkoga djela", iz Danilo Pejović (ed.), *Nova filozofija umjetnosti – Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 448.

[30] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (1972), str. 459.

> kao ovo, nego one puštaju zbivati neskrivenost kao takvu u odnosu na biće u cjelini. Što jednostavnije i bitnije samo obuća, što nakićenije i čišće samo zdenac, niču u svojoj biti, utoliko neposrednije i obuzetije s njim svo biće biva bićevitije. Na taj je način sebeskrivajući bitak rasvijetljen. Tako oblikovano svjetlo sklapa svoje sijene (*Scheinen*) u djelo. U djelo sklopljeno sijanje jeste lijepo (*das Schöne*). Ljepota je jedan način kako istina obitava.[31]

Umetničko delo nije *ona* stvar koju prikazuje: umetničko delo nije vernost referentu, na primer, *cipelama*. Umetničko delo je postavljanje *te stvari* (referenta: para cipela) na način koji omogućava da *ono* biva drugo od *te* stvari u svetu u kome jeste. Cipele i slika cipela se suštinski razlikuju, mada su u nužnom odnosu odslikavanja. To je uviđanje temeljne razlike između istinitosti stvari i istinitosti umetničkog dela koje zastupa *tu stvar*. Polemički pristup Majera Šapiroa[32] Hajdegerovom tekstu „Izvor umjetničkoga djela" i, pre svega, tumačenju Van Gogove slike kao da ostaje izvan *hajdegerovskog fundamentalno ontološki orijentisanog* problema.[33] Jer, Hajdegerov problem sa Van Gogovom slikom koja prikazuje *par cipela* nije problem filozofije i istorije umetnosti u verifikaciji odnosa slike i referenta, tj. slike para cipela i istorijski utvrdivog para cipala. U pitanju je problem filozofske metafizike koji se odnosi na pitanje o bitnoj *prirodi* umetnosti slikarstva. Ne postavlja se pitanje o istorijskoj istinitosti žanra, motiva, referenta ili tehnike slike. Postavlja se pitanje o metafizičkoj istinitosti postavljanja *razlike u svet* posredstvom slike koja prikazuje ono što je drugo od činjeničnog i u tome što se potvrđuje kao *postavljanje* naspram i, istovremeno, za iskustvo koje je iskustvo samog sveta. Biti u svetu i, istovremeno, biti izvan sveta *jeste* moć svakog *pravog umetničkog dela*, a tu se misli, pre svega na mimetičko slikarsko delo. Jer, delo jeste time što odslikava svet, ali to što odslikava svet nije posredovanje sveta, već izlaganje onog drugog od sveta – to je postavljanje istine u svet. Za Hajdegerov način mišljenja o slici slikarstva potpuno je bez značaja da li su to prikazane cipele Van Goga, Gogena ili nekog slučajnog prolaznika ili u njegovom tekstu spomenute ratarke. Bitno je da ta slika prikazuje cipele koje *kao* da su gazile po zemlji i samo po zemlji upisujući se slikom ka *njoj* koju treba istaći, doživeti i razumeti istinom same slike koja je različita od istine 'poetike' na kojoj se zasniva slika slikarstva. To ne znači da Šapirou izmiče problem Van Gogove slike, to samo znači da njemu izmiče problem Hajdegerove ontološke analize te slike, kao što je Hajdegeru u zahtevu da postavi fundamentalno ontološki orijentisanu filozofiju izmakla i izmicala poetička i istorijska 'istina' Van Gogove slike kao dela među ljudima u svakodnevnoj borbi za umetnost. *Metafizička ontološka definicija umetničkog dela* nije definicija dela kao umetnosti na pravilima umetnosti, već definicija *umetničkog dela* kao metafizičkog postavljanja problema sa umetnošću u mišljenju *razlika* ili *razmaka* u svetu koji *žudi*, pre svega, za metafizičkom istinom.

[31] Martin Heidegger, „Izvor umjetničkog djela", iz Danilo Pejović (1972), str. 472.
[32] Meyer Schapiro, „Tihožitje kot osebni predmet – Opombe o Heideggerju in van Goghu", iz Meyer Schapiro, *Umetnosno-zgodovinski spisi*, Studia Humanitatis – Škuc, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1989, str. 297-307.
[33] Jacques Derrida (1988), „Restitucije istine o veličini (cipela)", str. 171-287; Barry Schwabsky, „Resistance: Meyer Schapiro's *Theory and Philosophy of Art*", iz „Symposium: Meyer Schapiro" (temat), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 55 no. 1, 1977, str. 1-5.

Formalističke definicije umetničkog dela

Formalističke definicije umetničkog dela pokazuju da postoje unutrašnji nesemantizovani aspekti i odnosi umetničkog dela, koji morfološki određuju umetničko delo u svim bitnim aspektima pojavnosti i prisutnosti dela u svetu, tj. pred čulima. Formalističke definicije umetničkog dela se izvode iz poetičke koncepcije o bitnosti predočivog i pokaznog morfološkog poretka ili oblikovnog projekta u stvaranju, postojanju i recepciji umetničkog dela. Formalizam se pokazuje kao određujuća modernistička *teorijska praksa* koja tezama o autonomiji umetničkog dela i bitnosti *samog dela* nudi kanonski koncept *formalno zasnovanog* umetničkog dela. Umetničko delo je *umetničko delo* po tome što je definisano kao: postavljanje oblika u svet i, zatim, čulni doživljaj oblika kao onog što je suštinski bitno za umetničko delo. Formalizam se ukazuje kao naučna, filozofska i estetička koncepcija zasnovana na stavu da je zadatak teorije umetnosti istraživanje oblika iz koga proističe umetničko delo. Po Mišelu Fukou, formalizam[34] je širi duhovni, spoznajni, teorijski i kulturalni koncept koji zastupa modernu epohu u traganjima za praktičnim i teorijskim specijalizacijama: doći do *samog oblika* i predočiti proceduru stvaranja, odnosno, recepcije *samog oblika*. Pojam formalizma se identifikuje sa pojmom modernizma, odnosno, modernističkim specijalizacijama i fenomenologijskim traganjima za *samom stvari* u osnovi umetničkog dela. Formalizam se tretira kao jedan od bitnih i konstitutivnih modernističkih teorijskih pristupa definisanju umetnosti i umetničkog dela. Zasniva se na modernističkom postkantovskom shvatanja da su:

(1) područja ljudske spoznaje autonomna područja, s posebnim i karakterističnim zakonima, pravilima i načinima iskazivanja;
(2) formalni sistemi (područja) ne zavise od prikazivanja spoljašnjeg sveta ili zakona prirode i ljudskog iskustva, nego od formalnih oblikovnih, jezičkih, konceptualnih i logičkih pravila kojima se uređuje i upravlja ljudska spoznaja i institucije spoznajnog rada (teorija, filozofija, nauka);
(3) ljudska spoznaja i njeni autonomni ili referencijalni modeli mogu se prikazati, aproksimirati, opisati i objasniti modelima konstruisanim na osnovu pravila i hipoteza, a zatim pripisati konkretnim pojavama u svetu.

Za umetnost, formalizam istovremeno predstavlja teoriju umetnosti i konkretnu primenljivu poetiku ili poetičko okružje u kojem modernistička autonomna umetnička dela nastaju i na specifičan način bivaju viđena, slušana ili čitana.

Sa stajališta estetike i teorije umetnosti, formalistička misao se može prikazati estetičkim formalizmom likovnih umetnosti, na primer, teorijama Konrada Fidlera i Adolfa fon Hildebranda nastalim krajem XIX veka. Njihova istraživanja su utemeljena na istraživanju pojma i pojavnosti autonomnog *likovnog oblika* kao konstituenta umetničkog dela. Likovni formalizam kasnog XIX veka je

[34] Mišel Fuko i Žerar Role, "Strukturalizam i poststrukturalizam", *Treći program RB* br. 60, Beograd, 1984, str. 152.

nastao kritikom biografizma i dokumentarizma, karakterističnih za pozitivizam i kritikom istoricizma, koji je u proučavanju umetnosti proistekao iz Hegelove estetike. Formalizam je bio načelno vođen zamislima 'naučnosti', tj. naučnog izučavanja oblika umetničkog dela, a to znači zakona, koncepcija i modela za oblikovanje čulno dostupnih objekata. S druge strane, formalizam je bio reaktuelizacija kantovskog načina mišljenja o bezinteresnoj ili nezainteresovanoj recepciji 'umetničkog dela', koja je omogućila da se stvori idealni koncept *samog umetničkog dela* različitog od drugih objekata, situacija ili događaja kulture. Na primer, za Fidlera je bitno postavljanje teorije umetnosti kao razvoja ljudske svesti i to u jednom određenom pravcu – u pravcu opažajnog ili intuitivnog mišljenja kao pravoj suštini umetničke delatnosti.[35] Pri tome, *samo umetničko delo* je umetničko delo koje je funkcija oblikovnih svojstava dela, dok su druge funkcije, očekivanja i anticipacije dela zanemarene ili isključene iz razmatranja. *Samo delo* je *ono* delo koje se u buržoaskom društvu ukazuje kao pravi i nesumnjivi primer: *umetničkog dela po sebi*, tj. po formalnim uslovljenostima njegovog oblika u prezentaciji za čulni doživljaj. Na primer, Adolf fon Hildebrand je o skulpturalnom obliku i njegovom dejstvu na posmatrača pisao:

> Međutim, utisak forme koji svaki put stičemo iz datog izgleda i koji se u njemu sadrži kao izraz forme postojanja, uvek je zajednički proizvod, prvo, predmeta i, drugo, osvetljenja, okoline i promene odstojanja; taj proizvod u odnosu na apstrahovanu, od promene nezavisnu formu postojanja, predstavlja *formu delovanja*.[36]

Formalizam je bio blisko povezan sa proučavanjem čulne percepcije i, zatim, sa estetizmom, tj. sa uverenjem da umetničko delo ostvaruje autonomnu estetsku vrednost sopstvenom oblikovnošću za čulni događaj recepcije. Razvoj formalizma kao izgradnje modernističkog sveta umetnosti vodio je u likovnim umetnostima od Fidlerovih i Hildebrandovih koncepcija *čulnog oblika* preko zamisli *značajnog oblika* (*significant form*) Klajva Bela i Rodžera Fraja do razrađenog estetskog i poetičkog *kanona* o autonomiji umetničkog, tj. slikarskog, medija kod Klementa Grinberga. Klajv Bel je, na način modernističkog, proekspresionističkog individualizovanog estetizma, postavio sledeći model razumevanja *umetničkog dela*:

> Polazna tačka za sve estetičke sisteme mora biti lično iskustvo izuzetne emocije. Objekte koji izazivaju ove emocije nazvaćemo umetničkim delima. (...) Ova emocija je nazvana estetska emocija; ako možemo otkriti neka svojstva specifična svim objektima koji je izazivaju, tada ćemo rešiti ono što uzimam da je centralni problem estetike. Trebalo bi da smo otkrili suštinsko svojstvo u umetničkom delu.[37]

---

[35] Milan Damnjanović, „Teorija umetnosti kao čiste vidljivosti", u „Fidlerova teorija umetnosti", iz Konrad Fidler, *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Kultura, Beograd, 1965, str. XXII.
[36] Adolf Hildebrand, „Forma i delovanje", iz *Problem forme u likovnoj umetnosti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1987, str. 20.
[37] Clive Bell, „The Aesthetic Hypothesis" (1914), iz Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003, str. 107.

Bel je postavio pitanje koje *svojstvo* ili *kvalitet* treba da ima umetničko delo, delo likovnih umetnosti, da bi bilo *umetničko delo*? Odnosno, koje svojstvo je zajedničko *Aja Sofiji*, prozorima Katedrale u Šartru, meksičkoj skulpturi, persijskoj činiji, kineskom tepihu, Đotovoj fresci u Padovi, slikama Pusena, Pjera dela Frančeska i Sezana? Odgovor koji je ponudio glasi:

> Samo jedan odgovor izgleda moguć – *značajni oblik*. U svakom obliku i odnosima oblika, linijama i bojama kombinovanim na izuzetan način, odigrava se ono što pokreće naše estetske emocije. Ove odnose i kombinacije linija i boja, ove estetski pokrenute oblike, nazivam 'značajni oblik'; a 'značajni oblik' je jedno svojstvo zajedničko svim delima vizuelnih umetnosti.[38]

I, zatim, način postkantovskog razumevanja *samog* ili *specijalizovanog* modernističkog umetničkog dela može biti demonstriran u studijama američkog kritičara Klementa Grinberga. On je bio jedan od teoretičara apstraktnog ekspresionizma[39] četrdesetih i pedesetih godina, kao i, takozvane, postslikarske apstrakcije[40] prve polovine šezdesetih godina XX veka. Grinberg je razvoj istorije modernističkog slikarstva predočio kao razvoj autonomije umetničke discipline slikarstva. Time je idealitet *samog slikarstva* izvan vanslikarskih interesa postavio kao referentni kriterijum tumačenja istorijskog puta od realizma sredinom XIX veka preko kubizma u prvoj deceniji XX veka ka postslikarskoj apstrakciji u američkom slikarstvu. Metodološke-autokritičke funkcije autorefleksije je razradio u eseju „Modernističko slikarstvo" (1964). Koncept modernizma, po Grinbergu, vodi poreklo od primene Kantovog ustanovljenja autokritičke tendencije u filozofskoj analizi na preispitivanje slikarskog dela. Tipičan modernistički autokritički *metod* je izveden kao imanentna unutrašnja analiza specifičnih i autonomnih disciplina:

> Mislim da je suština modernizma u tome što upotrebljava karakteristične metode discipline da bi kritikovao samu disciplinu – ne da bi je podrivao, već da je čvrsto utvrdi u svom području kompetencije.[41]

Kriterijum *kompetencije* je određen usredsređenošću na autorefleksivnu spoznaju posebnosti discipline i njenih bitnih i suštinski određujućih aspekata. Kompetentan rad je određen procedurama koje su specifične i imanentne za odgovarajuću specifičnu umetničku disciplinu i njene medije. Filozofska kompetencija se razlikuje od kompetencije rada u nauci ili umetnosti, a kompetencije slikarstva se razlikuju od kompetencija rada u poeziji, teatru, skulpturi ili filozofiji:

> Zato svaka umetnost treba da bude ustanovljena kao 'čista'. U svojoj 'čistoti' ona pronalazi potvrde svojih kvaliteta i svoje nezavisnosti. Čistota znači autodefinisanje, a poduhvat autokritike u umetnosti postaje u punom smislu reči autodefinisanje.[42]

---

[38] Clive Bell, „The Aesthetic Hypothesis", iz Charles Harrison, Paul Wood (2003), str. 108.
[39] Ješa Denegri (ed), *Clement Greenberg, Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.
[40] Clement Greenberg (ed), *Post-Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1964.
[41] Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", *3+4* br. a, Beograd, 1978, str. 32.
[42] Klement Grinberg (1978), str. 32.

Termin 'čisto' (*pure*) označava: autonomno, jednorodno, specifično i imanentno matičnoj disciplini stvaranja umetničkog dela. Grinberg, zatim, navodi *bitne aspekte* modernističkog apstraktnog slikarstva. Ukazuje se na stav da renesansna, barokna, klasicistička ili realistička umetnost slikarstva prikriva 'čistu' prirodu slikarskog medija referencama ka književnosti (vizuelno ili pikturalno pripovedanje) ili skulpturi (pokazivanju iluzije treće dimenzije). Nasuprot tome, u modernizmu se skreće pažnja *na sam medij* umetnosti i na bitna svojstva pojedinih umetnosti. Slikarstvo ne deli ni sa jednom drugom umetnošću rad na površini. Autokritička analiza medija locira specifičnosti područja i granica medija u zadatoj umetničkoj disciplini. Autokritička analiza slikarstva otkriva domen i granice slikarstva kao specifične umetničke discipline. Utvrđivanje kompetencije slikarstva kao posebne umetničke discipline je autokritičko eliminisanje metoda, aspekata i efekata koji nisu tipični za slikarstvo i njemu imanentne tehnike rada na pikturalnoj plohi. Bitni i imanentni aspekt slikarstva je plošnost slike – time modernističko slikarstvo pruža otpor prikazivačkom, odnosno perspektivnom modusu i, s druge strane, koncepcijama slike kao objekta. Grinberg naglašava da spoznaja suštinskih normi i konvencija slikarstva ograničava uslove pod kojima se 'markirana' površina iskušava, doživljava i prosuđuje[43] kao slika. Pre nego što se postavi za objekt pikturalne umetnosti, u modernističkom slikarstvu se 'književna tema' prevodi u optičke, dvodimenzionalne karakterizacije, drugim rečima, potenciraju se specifično slikarski kvaliteti. Autokritička analiza specifične discipline je autorefleksivni proces razvijanja koherentnih, konceptualno i fenomenološki zatvorenih sistema koji se usavršavaju u smeru autonomije i posebnosti pojedinih umetnosti. Naznačena metodološka koncepcija je formalistička, pošto značenja umetničkog rada određuje internim relacijama bitnih aspekata medija i njihovom direktnom recepcijom. Ona je estetsko-formalistička, pošto su intencije produkcije usmerene ka estetskim učincima, a ne ka spoznaji, komunikaciji, ideološkim funkcijama, politici ili religiji. Spoznaja granica i prirode medija, na primer, slikarstva, u funkciji je postizanja estetskog učinka percepcije *čiste* pojavnosti pikturalne površine. Grinberg naglašava da autokritičnost modernističkog slikarstva nije teorijski orijentisana, odnosno, da nije demonstracija teorijskih propozicija, već da je u pitanju spontan, podsvestan i individualan proces:

> Ponavljam da modernistička umetnost ne nudi teorijske demonstracije. Pre bi trebalo reći da ona sve teorijske mogućnosti konvertuje u empirijske, na taj način nenamerno testirajući relevantnost svih teorija o umetnosti u odnosu na aktuelnu praksu i iskustvo umetnosti.[44]

Naglašavanje empirijskog naspram teorijskog, funkcije spontanosti, podsvesti i individualnosti, kod Grinberga nema karakter avangardističkog proboja racionalističkih okvira kulture ili provokacije aktuelnih vrednosti, niti povratak ishodišnoj primitivnoj slobodi divljaka i deteta. U pitanju je jedna od mogućih realizacija kantovske 'nezainteresovanosti' samog estetskog, tj. čulnog doživljaja. Za Grinberga, 'nezainteresovanost'

[43] Razradu teorije ukusa videti u Clement Greenberg, *Homemade Aesthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
[44] Klement Grinberg (1978), str. 34.



Hans Namut, *Džekson Polok slika sliku 'Jedan: No. 31'*, 1950.

estetskog doživljaja znači mogućnost izolovanja neposredovanog estetskog iskustva;[45] a izolovanost estetskog iskustva znači autonomiju i začaurenost esteskog doživljaja i iskustva u odnosu na druge doživljaje, iskustva i saznanja. Grinberg *estetski sud* opisuje kao ono što je dato u neposredovanom iskustvu umetnosti. Estetski sud nije razvijan mišljenjem, već suočenjem sa čulnim:

> Estetski sudovi su takođe nehotični: više ne možete da birate da li će vam se umetnički rad dopasti ili ne, kao što ne možete da birate sladak ukus šećera ili kiseo ukus limuna. (...) Pošto su estetski sudovi neposredni, intuitivni, neobazrivi i nehotični, oni ne ostavljaju prostora za svesno primenjivanje standarda, kriterijuma, pravila ili pouka. Sigurno je da kvalitativna načela ili norme postoje negde, u operacijama koje su ispod praga svesti; inače bi estetski sudovi bili sasvim subjektivni, a da to nisu pokazuju činjenice da presude onih koji se najviše brinu o umetnosti i poklanjaju joj najveću pažnju tokom određenog vremena teže da zauzmu isto stanovište.[46]

Kada se naznačeni lanac određenja primeni na stvaranje umetničkog slikarskog dela, slikanje se otkriva kao spontani, još ne konceptualizovani i teorijski neusmereni rad sa specifičnostima slikarskog stvaranja. Slikarskie procedure se autorefleksivno empirijski pročišćavaju.

Otvoreno umetničko delo

Otvoreno delo je *umetničko delo* koje dovršava interpretator-saučesnik potencijalno višesmislenim izvođenjem ili posmatrač/slušalac složenim, neodređenim i promenljivim činom recepcije. Otvoreno umetničko delo nije samo prolazni predložak na koji reaguju izvođač ili posmatrač/slušalac, već je složeni, višeznačni, dvosmisleni ili slučajni događaj koji nastaje izvođenjem predloška kao specifičnog i, najčešće, neponovljivog događaja. Pojam otvorenog umetničkog dela (*opera aperta*)[47] definisao je Umberto Eko 1962, teorijski rešavajući problem statusa netipičnog i eksperimentalnog umetničkog dela neoavangardi[48]. Eko je zamisao otvorenog dela primenio na muzičku neoavangardu[49] (Lućano Berijo, Karlhajnc Štokhauzen), dela enformela[50], estetiku televizije[51] i Džojsov roman *Fineganovo bdenje*[52], kao i na brojne druge ino-

---

[45] Clement Greenberg (1999), „Intuition and the Aesthetic Experience" i „Aesthetic Judgment", 3-9 i 10-22.
[46] Clement Greenberg, „Lament jednog umetničkog kritičara", iz Ješa Denegri (1997), str. 128.
[47] Umberto Eco, *Otvoreno delo,* Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
[48] Adrian Henri, *Environments and Happenings,* Thames and Hudson, London, 1974; Mikološ Sabolči, *Avangarda & Neoavangarda,* Narodna knjiga, Beograd, 1997.
[49] Umberto Eco (1965), "Poetika otvorenog djela", str. 29-59.
[50] Umberto Eco (1965), "Enformel kao otvoreno djelo", str. 133-163.
[51] Umberto Eco (1965), "Slučaj i intriga (Televizijsko iskustvo i estetika)", str. 165-189.
[52] James Joyce, *Fennegans Wake,* Faber and Faber, London, 1975; i Umberto Eco (1965), "Od summa do *Finnegans Wake* Džojsove poetike", str. 215-352.

vacije u umetnosti od *mobila* do *hepeninga*[53]. Otvoreno delo pruža posmatraču, slušaocu i čitaocu uverenje da svet u kojem on posmatra, sluša ili čita delo nije nikakav stečeni i dovršeni red koji mu garantuje konačna estetska rešenja, nego je to 'svet' u kojem je on odgovorni sučesnik koji se mora kretati napred prema hipotetičkim i promjenljivim rešenjima, u neprestanoj negaciji postojećeg i u davanju novih predloga. Bitna odrednica otvorenog dela je potencijalnost vođenja dela ka različitim rešenjima. Na primer, Eko na samom početku poglavlja "Poetika otvorenog dela" zapisuje:

> Među novim proizvodima instrumentalne muzike možemo primijetiti neke kompozicije obilježene jednom zajedničkom karakteristikom: naročitom izvršnom autonomijom ustupljenom interpretatoru, koji nije samo slobodan da po svojoj sopstvenoj osjetljivosti tumači kompozitorove indikacije (kao što se to dešava u slučaju tradicionalne muzike), nego mora izvorno da se miješa i u strukturu kompozicije, često određujući trajanje nota ili sukcesiju zvukova u jednom činu stvaralačke improvizacije.[54]

Na primer, Karlhajnc Štokhauzen u *Klavirskom komadu XI* (*Klavierstück XI*)[55] nudi izvođaču mogućnost izbora:

> ...autor daje izvođaču, na jednom velikom, jedinom listu, jedan niz grupa, među kojima će izvođač da odabere najprije onu od koje će početi, zatim, svaki put, onu za spajanje s prethodnom grupom; u ovom izvođenju interpretatorova sloboda djeluje na narativnu strukturu komada, autonomno 'montirajući' redoslijed muzičkih fraza.[56]

Izvođač je taj koji će morati da donese presudne odluke o načinu dovršenja dela i proceduri izvođenja. Kompozitor je taj koji počinje da deli odgovornost za delo sa izvođačem. Štokhauzen daje predlog za delo *Sedam dana* (*Aus den Sieben Tagen*, 1968). Njegov koncept izvođenja nudi opis ponašanja izvođača sa svim potencijalnim neodređenostima:

Za oko 4 izvođača
Oko znači, možda tri, možda pet. Ali ne sedam.
PRAVO TRAJANJE
Odsviraj jedan zvuk
Sviraj ga toliko dugo
dok ne osetiš
da treba da staneš.
Ponovo odsviraj jedan zvuk
Sviraj ga toliko dugo
dok ne osetiš
da treba da staneš.
I tako dalje

---

[53] Alain Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1961.
[54] Umberto Eco (1965), "Poetika otvorenog djela", str. 31.
[55] Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke i-XI & Mikrophonie I&II*, SONY Classical.
[56] Umberto Eco (1965), "Poetika otvorenog djela", str. 31.

Stani
kada osetiš
da treba da staneš
Ali bez obzira da li sviraš ili se zaustavljaš:
Nastavi da slušaš druge
Najbolje je
da sviraš kada ljudi slušaju
Ne vežbaj[57]

Šta se ukazuje u ovom tekstu-predlogu? Ovaj tekst nije partitura već skup sugestija. Sugestije su upućene izvođaču i njegovoj sposobnosti da postavi jedan provizorni protokol izvođenja dela. Izvođač dobija zadatak da izvede izvesne radnje, ali ne dobija tačna muzički definisana uputstva kakve pruža *tradicionalna* partitura. Izvođač mora da muzički ili akustički odredi kvalitet zvuka koji će da izvede. To je njegov izbor. Njegov izbor je i dužina trajanja izvođenja 'zvuka'. Ostalo je propisao kompozitor.

Otvoreno delo ima pozitivnu vrednost koja je izvan područja *čistog* ili *samog* estetskog iskustva umetničkog dela. Pozitivna vrednost je u tome što je izvođač kao i slušaoci prisiljen, ako učestvuje u realizaciji dela, da bude aktivan učesnik koji se odnosi prema delu kao 'saučesnik'. On mora da se strukturira izvođenjem dela da bi delo bilo dovedeno do pojavnosti i time čini da sam postaje subjekt umetnosti. Poetika otvorenog dela teži unapređivanju interpretatorove i posmatračeve svesti o slobodi i njenom postavljanju u aktivan centar mreže neiscrpnih odnosa. Delo je otvoreno i dinamično, budući da je otvoreno integracijama i stvaralačkim dopunama koje dolaze od drugih učesnika u ostvarenju dela. Dolazi do uvođenja interpretatora i posmatrača u igru *organske vitalnosti* umetnosti. Umetnost je postavljena kao *živa* praksa. Otvoreno delo se zasniva na autorovom pozivu posmatraču da ne bude samo pasivni uživalac, tj. primalac umetnosti, nego da zajedno s njim učestvuje u fizičkom uobličenju ili izvođenju dela ili transformacijama materijalnog oblika dela u otklonu od 'komada' ka *događaju*:

> Umjetnik ne uzima *otvorenost* kao datost neizbježive činjenice, nju, naprotiv, odabira kao proizvodni program i, štaviše, pruža djelo na način na koji se unapređuje najveća moguća *otvorenost*.[58]

Bez obzira da li se radi o muzici, teatru, slikarstvu, romanu ili novom mediju, kakva je tada bila televizija, 'delo' se ukazuje kao autonomni, eksperimentalni i informacijski *događaj* kojim se subjekt stvaraoca preobražava u aktera, a uloga posmatrača u aktivnog saučesnika. Ekova zamisao 'otvorenog dela' je optimistička slika modernističkog preobražaja *pasivnosti tradicionalne estetike* u emancipovanu i novu aktivističku estetiku stvaranja kao izvođenja i, pre svega, istraživanja. Po Đuliju Karlu Arganu, na primer, sintagma 'umetničko istraživanje' smera na sposobnost koja se priznaje umetnosti da postavlja i rešava izvesne probleme ili da se sama postavi pred umetnika kao

---

[57] Karlheinz Stockhausen, "Intuitive music", iz Robin Maconie (ed), *Stockhausen on Music – Lectures, Interviews*, Marion Boyars, London, 1989, str. 114-115.
[58] Umberto Eco (1965), str. 55.

problem koji treba rešiti. Istraživanje se vidi kao *otvorena aktivnost* koja karakteriše umetnički rad:

> Bitna razlika između istraživačke umjetnosti i neistraživačke umjetnosti čini se, dakle, da počiva na činjenici što neistraživačka umjetnost polazi od ustaljenih vrijednosti, dok istraživačka umjetnost teži utvrđivanju vrijednosti i sebe same kao vrijednosti. Zaista, istovremeno s postavljanjem umjetnosti kao istraživanja, i istraživanja same sebe, rađaju se prve estetike koje raspravljaju o samom problemu umjetnosti i o njenom mjestu među aktivnostima duha.[59]

Umetnik deluje, okviri njegovog rada su svesno označeni mada svi koraci u njegovom delovanju, tj. istraživanju, nisu predviđeni i on je suočen sa otkrivanjem i izborom novog. Time je umetnost preorijentisana od 'stvaranja' ka *istraživanju* koje vodi ka nepoznatom i neočekivanom unutar novih medija ali i ljudskih odnosa koji se umetnošću uspostavljaju. Zamisao otvorenog dela je bila jedna rana, pre svega, emancipatorska koncepcija o mogućnostima izvođenja dela u promenjenoj kulturi: kulturi koja *pravljenje* zamenjuje *izvođenjem* a dovršeni proizvedeni *komad* interaktivnim događajem. Ono što je Eko ponudio umetnosti XX veka nije tumačenje opšteg koncepta 'otvorenosti' za sva vremena, već jedan mogući uzorak ili mnoštvo uzoraka koji će se tokom druge polovine XX veka multiplicirati i razgranati u različitim smerovima hibridizacije taktika *ready madea*, umetnosti performansa, fluksusa, instalacija i novih medijskih, pre svega, digitalnih umetnosti. Ove ekspanzije, koje Eko nije mogao da predvidi, biće istovremeno suočenje sa 'granicama' umetnosti u pojavnom medijskom, ali i u političkom smislu, jer delo jeste – ipak – simptom društva:

> Otvorenost, da zaključimo, nije imanentna pretpostavka umetničkog dela danas, otvorenost je imperativ multiplikacije konzistentnih umetničkih i političkih praksi koje, ukoliko su zaista otvorene, moraju podneti efekte trenja njihovih razlika.[60]

Savremeni pristupi Ekovom konceptu 'otvorenog dela' ne idu ka propitivanju stepena ili potencijalnosti otvorenosti dela, već ka tumačenju odnosa vrste i stepena otvorenosti u zavisnosti od društvenih *trenja* između medijskih praksi i važećih kriterijuma 'dela' i uloge dela u strukturaciji javnog društvenog života. Drugim rečima, postalo je veoma važno pitanje o tome kako je Ekova zamisao *otvorenog dela* korespondirala suštinskim promenama kulturalne medijske industrije u poznom kapitalizmu i u nastupajućoj epohi globalizma. Zato, na primer, estetičar Aleš Erjavec u interpretaciji Liotarovog i, potom, Kerolovog[61] pluralizma ukazuje na promenljivost umetnosti kao prakse:

> Umetnost nikada ne možemo strogo zatvoriti u bilo kakve granice, jer je njena glavna osobina da poseduje 'uznemirujuće' osobine, koje mogu osujetiti tlo diskurzivnoj i teorijskoj fiksaciji. Istovremeno,

---

[59] G.C. Argan, „Umjetnost kao istraživanje", iz *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982, str. 154.
[60] Bojana Cvejić, Ana Vujanović, "Otvoreno delo, ima li pravo na teoriju danas?", *TkH* br. 9, Beograd, 2005, str. 107.
[61] David Carroll, "Libidinal Politics", iz *Paraesthetics – Foucault * Lyotard * Derrida*, Methuen, New York i London, 1987, str. 43-52.

omogućava produžetak nereda: 'Istina ne leži u poretku znanja, nego je srećemo u neredu, kao događaj'.[62]

Time je umetnost na kulturalnoj, a pre svega političkoj, razini postavljena kao prestup ili odstupanje od kanona i pravila akademskog stvaranja u ime protokola produkcije ili izvođenja *nereda*, tj. trenja potencijalnih otvorenosti. Sa izvođenjem koncepta *otvorenog umetničkog dela* i, zatim, koncepta konfrontirajuće pluralnosti umetnosti, dolazi do ključne promene u vrednovanju umetnosti od 'lepog umetnosti' (lepih umetnosti, lepog u umetnosti) ka aktivističkom i kritičkom u umetnosti[63]. Drugim rečima, od umetničkog dela se ne očekuje 'estetski užitak' u *lepom* umetničkog dela, već kritička i subverzivna pokaznost ili izvodljivost umetničke prakse kao društvenog ili kulturalnog događaja.

Belo ili tišina – strukturalno otvaranje dela

Izvesna umetnička dela su koncipirana, izvedena i postavljena kao problematizacija pojavnosti i statusa, odnosno, efekta umetničkog dela tokom XX veka. Većina umetničkih dela bila je određena čulno-pojavnim, konceptualnim i teorijskim, odnosno, poetičkim aspektima i odnosima, ali tek izvesna dela su pokazno kritički problematizovala odnos pojavnog, konceptualnog i teorijskog u produkciji, prezentaciji i recepciji umetničkog dela kao 'pojave' i kao 'društvene institucije'. Tek neki slikari, pesnici, reditelji ili kompozitori su započeli da se bave pitanjima istraživanja 'odnosa' pojavnosti, koncepta i poetike kao bitnim autoreflektujućim problemom svakog pojedinačnog umetničkog dela i, time, poetičkog čina ili produkta u odnosu na aktuelne ili istorijske paradigme umetnosti i kulture. Poetikom se, tada, naziva svaki ili konceptualno ili teorijski formulisani poredak predočavanja, razumevanja ili tumačenja umetničkog dela kao čulne pojavnosti, zamisli, diskursa itd. Na primer, rad[64] Marsela Dišana, na intelektualno orijentisanom slikarstvu[65] i preoznačujućim i premeštajućim *ready madeima*, tokom prvih decenija XX veka, ukazuje na prelazak sa taktika *mimezisa* ili *izraza* (ekspresije) kao autonomnog stvaralačkog čina na avangardističke kritičke taktike intelektualnog, tj. konceptualnog[66] tretiranja umetničkog činjenja i delovanja

[62] Aleš Erjavec, „*Diskurz, figura* ter Lyotardova dediščina", iz *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996, str. 90. Videti i: Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971, str. 135.
[63] Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition; Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003; Marina Gržinić, *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*, Založba ZRC, Ljubljana, 2003; Aldo Milohnić, „Artivism", iz „Performing Action, Performing Thinking" (temat), *Maska* št. 1-2 (90-91), Ljubljana, 2005, str. 15-25.
[64] Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993.
[65] Marcel Duchamp, "The Great Trouble with Art in This Country" (1946), iz Marchand du Sel (ed), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975, str. 123-126.
[66] Sylvère Lotringer ukazuje da su Duchampovi razlozi za napuštanje umetničkog stvaranja konceptualni a ne teorijski, u "Doing Theory", iz Sylvere Lotringer, Sande Cohen (eds), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001, str. 127.

u specifičnim kontekstima (životnim situacijama, svetovima, institucijama) umetnosti, kulture i društva. Stvaranje dela vođeno poetičkim procedurama prikazivanja ili izražavanja biva problematizovano i zamenjeno oblicima ponašanja umetnika koji na mestu očekivanja 'stvaranja dela' izvodi (*perform*) upotrebu ili premeštanje *komada* iz umetničkog, kulturalnog ili društvenog konteksta u kontekst. 'Delo' nije identifikovano kao *završeni komad* za čulnu estetsku kontemplaciju, već 'umetničko delo' postaje neka vrsta uzorka-*monete* koja se prenosi iz jednog umetničkog, kulturalnog ili društvenog konteksta u drugi kontekst stvarajući očekivane ili iznenađujuće efekte, pre svega, na diskurzivnom planu. Dadaistički umetnici kao što su bili Marsel Dišan (*MonteKarlo obveznica /Monte Carlo Bond/*, 1924. ili *Ček Tzanck /Chèque Tzanck/*, 1919)[67] ili Kurt Šviters (*MZ 172 Isprobavanje u prostoru /MZ 172 Tasten zum Raum/*, 1921)[68] pažljivo su razotkrivali fascinacije prema vrednosnim papirima (novac, akcije, žetoni, bonovi, kuponi) kao tragovima ili tekstovima premeštanja i razmene u kulturi i društvu. Novac, bon, ček ili akcionarski papir nema čulnu *morfološku* vrednost kao objekt po sebi i za sebe, već zadobija vrednost za ljude po svom odnosu sa drugim 'vrednosnim' i 'zakonodavnim papirima' društva i, svakako, *pravilima igre* u društveno-ekonomskom sistemu. S druge strane, Rolan Bart, teoretičar književnosti, *osetio* je da teorijski prelazak sa 'dela' na 'tekst' ima sličan karakter kao prezentovanje *pokretljivosti* i *otvaranja* avangardnih dela u polju kulture. Tekst nije *komad* koji se može odložiti kao knjiga na policu ili okačiti kao slika na zid, već je bitan konstitutivni i instrumentalni *pokret* teksta *kroz*[69] tekstove kulture. Tekst prolazi delom i, zatim, prolazi *kroz* mnoga dela gradeći *mrežu umetnosti* na mestu situiranja i očekivanja završenog komada ili *remek dela*. Tekst nije *delo*, već način na koji se deluje, čini, upotrebljava i interveniše 'sa' ili 'na' delu u polju kulturalnih značenja. Delo postaje 'moneta' u kulturalnoj razmeni koja se identifikuje kao umetnička akcija ili izvođenje umetnosti. Pri tome, dolazi do promene prepoznavanja statusa umetnika koji nije više 'subjekt-izvor' dela, već hipotetički izvođač dela ili 'hipoteza-subjekta' koja se formira procesom izvođenja spoljašnjih operacija na delu koje postaje 'mreža' odnosećih tekstova. Pokaznost koncepta dela, autora i izvođenja postaje bitnija od *fenomenalizacije*, tj. čulne pojavnosti izgleda, dela. Delo se smatra 'otvorenim' kada nije završeno kao tu-prisutni komad, već nastaje interakcijom 'uzorka' koji nudi umetnik sa izvođenjima saučesnika ili publike. Dolazi do preokreta od *dela* ka *izvođenju* i od *izvođenja* ka *kontekstu*, odnosno, od *konteksta* ka diskurzivnim i kulturalnim atmosferama *umetnosti*. Od dade[70] preko neo-

---

[67] Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1988, ilustracija 103; i Carol P. James, "An Original Revolutionary Messagerie *Rrose*, or What Became of Readymades", iz Thierry de Duve (1993), str. 288-289.
[68] Leah Dickerman (ed), *Dada – Zurich Berlin Hanover Cologne New York Paris*, National Gallery of Art, Washington, 2005, str. 189.
[69] Roland Barthes, "Od dela do teksta", iz Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, str. 203.
[70] Leah Dickerman (ed), *Dada – Zurich Berlin Hanover Cologne New York Paris*, National Gallery of Art, Washington, 2005.

dade i fluksusa[71] do konceptualne[72] i postmoderne[73] umetnosti odigravao se hibridni, često neodređeni i otvoreni zahtev za postavljanjem *polja* praktičnih i konceptualnih transformacija pojavnosti, statusa i funkcija umetničkog delovanja i dela. Ovaj zahtev je bio, pre svega, kritički i, često, destruktivno usmeren na pojavno centriranu zamisao visokog modernizma kao područja izuzetne 'autonomije' i specijalizacije čulne bitnosti umetničkog dela. U visokom modernizmu, kanonski govoreći, slika je samo za gledanje, a muzika samo za slušanje. Umetničko delo se nudi specijalizovanom čulu. Specijalizacija čula se postavlja za osnovu građenja protokola specifične umetničke discipline. U drugoj polovini XX veka su uspostavljeni različiti *raskolnički*[74] umetnički pristupi 'nesamom' delu. Raskol, razlika i *trenje razlika* se mogu naći kod dadaističkog Dišanovog *ready madea*[75], javnih spektakularnih akcija slikanja nagim telima modela Iv Klajna[76], indeksiranih ličnih telesnih tragova (otisak prsta, dah, izmet) Pjera Manconija[77], svetlosnih, tj. luminokinetičkih *dematerijalizovanih* ambijenata nemačke grupe Zero[78], muzičkih i vanmuzičkih, odnosno, poetskih i filozofskih, odnosno, nomadskih eksperimenata Džona Kejdža[79], nekonzistentnih, protivurečnih i kritičnih objekata slikarstva Džaspera Džonsa[80], asamblaža i kolaža Roberta Raušenberga[81], doslovnih i izolovanih objekata svakodnevice pokreta OHO[82], ezoteričnog i ironičnog ponašanja na drugoj sceni sveta umetnosti članova grupe Gorgona[83], nultog stupnja pojavnosti *pisma* i *slike* Dimitrija Bašićevića Mangelosa[84], ludističkih hepeninga Alena Kaproua[85], teatarskih eksperimenata Tadeuša Kantora[86], ponovljenih 'uzoraka' masovne kulture Endi Vorhola[87], istraživanja granica filmskog *narativa* Žan-Lik Godara[88], imitacije apstraktnog slikarstva Gerharda Rihtera[89] ili kod poslednjih mogućih *slika*

[71] Achille Bonito Oliva (ed), *Ubi Fluxus Ibi Motus 1990-1962,* Mazzotta, Milano, 1990.
[72] Michael Corris (ed), *Conceptual Art: Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
[73] Hal Foster (ed), *Postmodern Culture,* Pluto Press, London, 1983.
[74] Pojam *raskola* (*différend*) je po Jean-Francois Lyotard, "Glosar", iz *Raskol,* IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991, str. 5.
[75] Thierry de Duve, (1993).
[76] *Yves Klein 1928-1962, Selected writings,* The Tate Gallery, London, 1974; i *Yves Klein*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983.
[77] *Piero Manzoni – Paintings, reliefs & objects,* The Tate Gallery, London, 1974; Jaleh Mansoor, "Piero Manzoni: *We Want to Organize Disintegration*", *October* no. 95, New York, 2001, str. 29-53.
[78] Lawrence Alloway, Otto Piene (eds), *Zero,* The MIT Press, Cambridge MA, 1973.
[79] John Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993; Michel Nyman, *Experimental Music; Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
[80] Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*, Reaktion Books, London, 1994.
[81] Branden W. Joseph, *Random Order – Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde,* The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
[82] Igor Zabel (ed), *OHO Retrospektiva,* Moderna Galerija Ljubljana, 1994.
[83] Nena Dimitrijević (ed), *Gorgona,* Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1977.
[84] Branka Stipančić, *Mangelos nos. 1 to 9 ½,* Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto, 2003.
[85] Allan Kaprow (1961).
[86] Michael Kobialka (ed), *A Journey Through Other Spaces – Essays and Manifestos, 1944-1990 – Tadeusz Kantor*, University of California Press, Berkeley, 1993.
[87] Perry Gidal, *Andy Warhol - Films and Paintings,* Studio Vista, London, 1973.
[88] Tom Milne, *Godard on Godard – Critical writings by Jean-Luc Godard,* De Capo Press, New York, 1986.
[89] Gerhard Richter, *The Daily Practice of Painting,* The MIT Press, Cambridge MA, 1995.

slikarstva Eda Rajnharta[90], odnosno, u ranom konceptualizmu Mela Bošnera[91], Sola Levita[92], Džozefa Košuta[93] i grupe Art&Language[94].

Može se, na primer, spomenuti karakterističan slučaj koji suočava procedure istorijskih avangardi (dade), neoavangarde (neodade) i konceptualne umetnosti. Reč je o razlikovanju estetskog i umetničkog 'doživljaja' i vrednovanja ili vrednosnog odnošenja, odnosno, postavljanja kanona i izvođenja *otpora/trenja* antikanonom. Zamisao antiumetnosti je uspostavljen u dadi, umetničkom pokretu koji je proklamovao antiumetnički i antiestetski gest, čin ili ponašanje umetnika kao bitni znak kritičkog ili subverzivnog ili destruktivnog odvajanja od 'normalne' i 'normirane' buržoaske svakidašnjice kasnih desetih godina XX veka.[95] Antiestetsko nije bilo 'ne-čulno', već je bilo ono što je usmereno protiv normativnosti, zadatosti 'lepog' kao kriterijuma suđenja o umetnosti, pa i samog života kriterijumima umetnosti. Mislilo se, pri tome, na *određeno lepo*, a to je bilo lepo dominantne buržoaske kulture i njenih univerzalnih normiranja *pozno romantičarskog lepog* kao po sebi razumljivog *lepog* umetnosti i svakodnevnog života. Marsel Dišan je kao jednu od umetničkih taktika dadaističkog gesta protiv normativne estetike i kanona buržoaskog umerenog modernizma izveo protokol i procedure izvođenja *ready madea*. On je *ready madeom* imenovao postupke posmatranja i izbora objekta iz svakodnevne kulture, te njihovog preimenovanja u umetničko delo. *Ready made* je objekt svakodnevne kulture (točak bicikla, lopata za čišćenje snega, držač za sušenje flaša, češalj, reprodukcija, torba) koji odlukom umetnika i činom imenovanja biva postavljen kao umetničko delo. Dišan je retrospektivno o *ready madeu* pisao:

> Došao sam 1913. godine na srećnu ideju da pričvrstim točak bicikla za kuhinjsku stolicu i da posmatram kako se okreće.
> Nekoliko meseci kasnije sam kupio jeftinu reprodukciju zimskog pejzaža, koju sam nazvao *Pharmacy* nakon što sam dodao dve male tačke, jednu crvenu i jednu žutu na horizontu.
> U Njujorku, 1915, kupio sam u gvožđarskoj radnji lopatu za sneg na kojoj sam napisao *U produžetku slomljene ruke*.
> Baš negde u to vreme pala mi je na um reč 'ready made' da označim ovu formu manifestacije. Želim da potvrdim da izbor ovih *ready madea* nikada nije bio uslovljen estetskim užitkom. Ovaj izbor je zasnovan na reakciji na vizuelne indiferentnosti sa u isto vreme totalnim odsustvom dobrog ili lošeg ukusa... U stvari potpuna anestezija. Važna karakteristika je bila kratka rečenica koju sam povremeno upisivao na *ready made*.

---

[90] Yves-Alian Bois, *Ad Reinhardt*, Rizzoli, New York, 1991.
[91] Brenda Richardson, *Mel Bochner: Number and Shape*, The Baltimore Museum of Art, 1976.
[92] Alicia Legg (ed), *Sol LeWitt*, The Museum of Modern Art, New York, 1978.
[93] Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After – Collected writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge MA, 1990.
[94] Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.
[95] Hans Richter, *DADA – Art and Anti-Art*, Thames and Hudson, London, 1997; i Leah Dickerman (ed), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, National Gallery of Art, Washington, 2005.

> Ova rečenica umesto da opisuje objekt kao naslov bila je zamišljena da um posmatrača vodi prema drugim više verbalnim oblastima. Ponekad sam dodavao grafički detalj prezentacije, nazvan 'ready made dodatak', da bih zadovoljio svoju potrebu za aliteracijom. Drugi put želeći d razotkrijem antinomiju između umetnosti i *ready madea* zamislio sa 'recipročni *ready made*': upotrebi Rembrandta kao dasku za peglanje Vrlo brzo sam shvatio opasnost nekritičkog ponavljanja ove forme izraza i odlučio sam da ograničim produkciju *ready madea* na mali broj komada godišnje. Bio sam svestan u to vreme, da je za posmatrača čak i više nego za umetnika, umetnost droga, i želeo sam da zaštitim svoje *ready made* od takvog zagađivanja. Druga odlika *ready madea* je bila nedostatak unikatnog karaktera... Kopija *ready madea* donosila je iste poruke; u stvari skoro svaki ready made koji danas postoji nije original u uobičajenom smislu. Završna primedba ovom egomanijačkom govoru: Od kada su tube za boju koju umetnici koriste industrijski proizvod (*ready made*) zaključujem da su sve slike na svetu *ready made* dodaci i *ready made* asamblaži.[96]

Za problematizaciju estetskog doživljaja/vrednovanja bitna je sledeća pozicija koju Dišan izriče i naglašava:

> Želim da potvrdim da izbor ovih *ready madea* nikada nije bio uslovljen estetskim užitkom. Ovaj izbor je zasnovan na reakciji na vizuelne indiferentnosti sa u isto vreme totalnim odsustvom dobrog ili lošeg ukusa... U stvari potpuna anestezija.

On je time ukazao da nije zainteresovan za 'estetski užitak' i da se estetski, tj. čulni, potencijal umetničkog dela čini irelevantnim ili, tek, sekundarnim za recepciju, razumevanje i doživljaj njegovog dela. Time je recepcija dela iskazana kao intelektualna, što je bio jedan od bitnih Dišanovih zahteva u slikarskim i *ready made* produkcijama[97], a ne kao bitno pred-intelektualna, tj. čulna, što su proklamovali slikari impresionizma, postimpresionizma, fovizma i kubizma.

Ova vrsta 'estetske anestezije' mogla se otkriti, ponovo, i kod američkih neoavangardnih umetnika koji su delovali blisko Dišanu u četrdesetim i pedesetim godinama XX veka. Na primer, Robert Raušenberg[98] u slici *Bela slika* (1951), ili u seriji slika od sedam panela pod istim nazivom *Bela slika*, nudi pretežnu pikturalnu indiferentnost. Kao da je Raušenberg težio poništavanju čulnog dejstva slike. Njegova slika nije izgubila čulnost, ali čulna afektacija je nebitna. Viđenje slike vodi ka razumevanju koncepta izvođenja slike kao estetski *neinteresantnog* objekta. Estetski neinteresan-

---

[96] Marsel Dišan, "Apropo *ready-mades*" (1961), iz Zoran Gavrić (ed), *Marcel Duchamp – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984, str. 47.

[97] Dišan je pisao: "Moja idealna biblioteka bi sadržavala sve Ruselove spise – Brisea, možda Lotreamona i Malarmea. Malarme je bio velika ličnost. To je pravac kojem umetnost treba da se okrene: intelektualnom izrazu, a ne animalnom izrazu. Sit sam izraza *bête comme un peintre* – glup kao slikar", u "Velike nevolje s umetnošću u ovoj zemlji" (1946), iz Zoran Gavrić (1984), str. 36.

[98] Branden W. Joseph (2003), „White on White", str. 25-71.

tan objekt nije *antidelo*, već je i problematizacija statusa i identiteta umetničkog dela zasnovanog na estetskoj interesantnosti. Kompozitor Džon Kejdž je povodom serije slika Roberta Raušenberga *Bela slika* (1951) i svog *prestupničkog*, odnosno, graničnog muzičkog dela *4'33"*[99] (1952) napisao poetički manifest *prazne* i *indiferentne* umetnosti:

Kome
Ne subjekt
Ne slika
Ne ukus
Ne objekt
Ne lepo
Ne poruka
Ne talent
Ne tehnika (ne zašto)
Ne ideja
Ne intencija
Ne umetnost
Ne osećanje
Ne crno
Ne belo (ne *i*)[100]

Ono što je bitno za slikarsko delo *Bela slika* i muzičko delo *4'33"* nije atraktivni i izražajni čulni izgled, već neutralni izgled, tj. podređivanje čulnog učinka konceptualnim potencijalnostima. Reč je o suženoj i ograničenoj čulnosti u odnosu na kanonizovanu 'punu' i 'samu' čulnost razvijenog modernizma, na primer, slike Pabla Pikasa ili Vilijama de Kuninga, odnosno, muzičke kompozicije Igora Stravinskog, Olivera Mesijana ili Čarlsa Ajvsa. Bogatoj, bujnoj i vitalistički izraženoj čulnosti njihovih dela ponuđena je redukcija na *nulti stupanj* dela. Neutralna i *sužena čulnost* opostoji kao izgled umetničkog dela, tek da bi ukazala na koncept 'praznog', 'belog' ili 'tišine' u odnosu na pojavnost, koncept i instituciju umetnosti, te pojavnost, koncept i status umetničkog dela. Kejdž je bezbroj puta ponavljao da se 'tišina čuje' ili *da nema takve stvari kakva je tišina*[101], a Robert Raušenberg je isticao da platno nikada nije prazno[102]. Belo i tišina: *prazno* 'nije prazno' samo u smislu odsutnosti, tj. onoga što je ispražnjeno, već i u smislu onoga što je potencijalno otvoreno svakom mogućem i potencijalnom primanju vizuelne ili akustičke slike. Belo i tišina se prepoznaju kao neka vrsta 'ekrana' na kome se može pojaviti bilo koja vizuelna i akustička slika. Zato, 'prazno' nije samo

[99] Simon Shaw-Miller, „The Sound of Silence: *4'33"*", u „*Concerns of Everyday Living*: Cage, Fluxus and Barthes; interdisciplinarity and inter-media events", iz „Image : Music : Text" (temat), *Art History* vol. 19 no. 1, Oxford, 1996, str. 4-5; John Cage, *Silence*, Wessleyan University Press, Hanover NH, 1961; i Larry J. Solomon, „The Sounds of Silence – John Cage and 4'33"", http://www.azstarnet.com/~solo/4min33se.htm.
[100] Stejtment Džona Kejdža napisan i deljen 1953. godine u Stable Gallery u kojoj su izlagane Raušenbergove bele slike; videti: Richard Kostelanetz (ed), *John Cage*, Praeger, New York, 1970, str. 111.
[101] Džon Kejdž, „45' za govornika", *Treći program RB-a* br. 56, Beograd, 1983, str. 251.
[102] Navod Raušenbergovih reči u Dorothy C. Miller (ed), *Sixteen Americans*, MOMA, New York, 1959, str. 58.

odsutnost već i potencijalnost. Odnos odsutnosti i potencijalnosti se grupiše oko realnog. Ako je praznina istovremeno odsutnost i potencijalnost, *ona* jeste neka vrsta 'situacije' koja se može predočiti kao 'označitelj'[103]. Pri tome, *označitelj* (belo ili tišina) ne upućuje na nešto izvan znaka; ali označitelj nije ni autoreferencijalan – samo pokazan, već jeste potencijalan: upućen je bilo kom drugom znaku – vizuelnoj ili akustičkoj slici. Belo i tišina ne upućuju na referenta izvan znaka, ali mogu primiti bilo koju stvarnu ili fikcionalnu vizuelnu ili akustičku sliku. Odsutnost je upućena nekom kao i potencijalnost, mada označitelj – belo i tišina – nemaju značenje po sebi i za sebe. Relativni odnos odsutnosti i potencijalnosti obeležava Raušenbergove *bele slike* i Kejdžov rad sa *tišinom*. Igra paradoksa je važan indeksni i intelektualni gest ovih umetnika. Ne nudi se očekivano rešenje, već moguća iskliznuća koja obećavaju razlike, subjekte i kritične odluke o statusu umetničkog dela kao 'umetničkog' ili 'neumetničkog', kao prisutnog ili odsutnog ili potencijalnog. Belo i tišina se održavaju kao umetnost samo u premeštanju koje je uporedivo sa premeštanjem žetona, vrednosnih papira, novca ili, s druge strane, kako psihoanalitičar Žak Lakan[104] piše, uporedivo sa premeštanjem svetlosti u svetlećim neonskim reklamama ili memoriji kompjutera. Na primer, Dišanu se pripisuje fraza da *antiumetnost mogu stvarati samo umetnici*. To jeste premeštanje u svetlećim neonskim reklamama. Svetlost se premešta. Status i funkcije umetnosti, umetničkog dela i umetnika nisu posledice *invarijanti* koje poseduje umetničko delo i, time, umetnost i umetnik. Status i funkcije umetnosti i umetničkog dela su posledice odnosa u samoj praksi umetnosti, kulture i društva, odnosno, u životnim aktivnostima koje se u nestabilnosti izvršavaju 'belim' i 'tišinom', tj. onim što je istovremeno kao odsutno i kao potencijalno u zastupanju subjekta za druge situacije ili događaje belog i tišine. Belo ili tišina se pojavljuju u igri zastupanja. Nastaje *zastupanje zastupanja* koje se može protezati u beskraj očekivanja, ali i suočenja sa konsekvencama postavljanja umetnosti u svet. Raušenbergov ili Kejdžov pristup je centriran esencijalistički: označitelj svoju označiteljsku funkciju određuje samo s drugim označiteljem, tj. *belo* i *tišina* svoju funkciju umetničkog dela ostvaruju odnosom s odsutnim ili potencijalnim umetničkim delom.

Za Džona Kejdža je, prema nekim pretpostavkama, 'tišina' bila višeznačni ali fatalno privlačni *element*, *koncept* i *materijal* muzičkog i umetničkog istraživanja. Tišina[105] je: (i) nužnost postojanja zvuka, (ii) istovremeno – odsutnost zvuka, odnosno, ono što je suprotno zvuku, (iii) interval, tj. razmak između dva zvuka/tona, (iv) metafizički koncept 'praznog', (v) egzistencijalna situacija, (vi) poništeno iskustvo slušanja, (vii) neočekivani događaj u artikulisanom prostoru sveta muzike, (viii) uvođenje slučajnih zvukova, (ix) poništavanje izvođenja, (x) ogledanje zvukova u tišini itd. Bitno je naglasiti da je delo *4'33"* zamišljeno i postavljeno u kontekstu muzike kao muzičko

---

[103] Radoman Kordić, „Označitelj i njegovo odredište", iz *Psihoanalitički diskurs*, Naučna knjiga, Beograd, 1997, str. 145.

[104] Radoman Kordić (1997), „Označitelj i njegovo odredište", str. 158.

[105] Eric De Visscher, „*There's no such a thing as silence...*: John Cage's Poetics of Silence", iz Richard Kostelanetz (ed), *Writings about John Cage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1999, str. 120.

umetničko delo. Delo je bilo pretpostavljeno i izvedeno sa 'parametrima' koji se smatraju *muzičkim parametrima*. Način na koji su ti parametri upotrebljeni i izvedeni subvertiralo je uobičajene zahteve komponovanja, izvođenja i, svakako, slušanja muzike. Na partituri dela *4'33"* piše:

> BELEŠKA: Naslov ovog rada je potpuna dužina njegovog izvođenja izražena u minutima i sekundama. Izvedeno na Vudstoku, Njujork, 29. avgusta 1952. Naslov je bio 4'33", a rad je imao tri dela 33", 2'40" i 1'20". Izvođač je bio Dejvid Tjudor, pijanista, koji je označavao početak svakog dela zatvaranjem i kraja otvaranjem poklopca klavijature. Međutim, rad može biti izveden na bilo kom instrumentu ili kombinaciji instrumenata i trajati bilo koje vreme.[106]

Kejdž je načinio delo koje je namerno bilo zbunjujuće. Pisano je za klavir, ali i kao većina drugih muzičkih dela može biti izvedeno i na drugim instrumentima, odnosno, može biti izvedeno kao solističko i kao orkestarsko delo. Trajanje dela je jedno od mogućih trajanja, mada ga naslov propozicionira: *4'33"*. Znači, delo može biti zasnovano i na drugom intervalu: 1' ili 50" ili 60' ili 24h. Tada delo menja i naslov, *intenzitet* dejstva trajanja tišine u vremenu, ali ostaje, ipak, isto delo. Kejdžov čin nije bio teorijski u smislu konceptualne umetnosti ili poststrukturalističkih teoretizacija umetničke prakse gde se umetničko delo izvodi kao pokazna teorijska konstrukcija. Teorija je demonstrirana čulnim izvođenjem. Kejdžov čin je bio poetički: delo je stvoreno i postavljeno u svet. On nije imao pretpostavljenu teoriju o muzičkom delu u kome se muzika ne izvodi, već je imao izvesne i neizvesne pretpostavke, namere i 'koncepte' o tome šta se može učiniti sa javnim muzičkim nastupom u kome se namerno odustaje od izvođenja zvuka.[107] Na primer, Mirjana Veselinović Hofman 'situaciju' nastalu sa Kejdžovim postavljanjem *tišine* na poetičkoj razini muzike kao umetnosti opisuje sledećom raspravom:

> Paradigmatičan i zato neizbežan primer toga je Kejdžov projekt *4'33"* *tišine za...* U njemu tišina kao jedan vremenski definisan isečak kontinuuma prostor-vreme slovi, zapravo, kao osnovni materijal sa kojim se 'radi', odnosno, koji do zvučne/muzičke kategorije dospeva isključivo čistom slušalačkom intencijom. Kao primarni aspekt, kao osnovna pretpostavka projekta, ta je tišina ne samo po sebi krajnje neutralna kao 'materijal', već se 'jednim neartikulisanim totalom slušanja' kao bazičnom pretpostavkom svoje muzičke egzistencije, pokazuje i kao krajnje indiferentna prema mogućim zvučnim sadržajima koji se u nju utiskuju. Njoj je naprosto primeren svaki zvuk koji potiče bilo iz okoline bilo iz neke samokoncentracije slušaoca na slobodno zamišljeni zvuk, na predstave unutrašnjeg sluha uključujući čak i mogućnost mentalne imaginacije njegovog odsustva!

[106] John Cage, „ 4'33"", iz Michael Nyman (1999), "Towards (a Definition of) Experimental Music", str. 3.

[107] Ukazuje se na razliku 'teorijskog' i 'konceptualnog' kod Dišana, što možemo primeniti i na Kejdža – Sylvère Lotringer, „Doing Theory", iz Sylvere Lotringer, Sande Cohen (2001), str. 127.

> Ovakvim prebacivanjem hijerarhijskog akcenta sa zvuka na tišinu, muzika je došla u situaciju da, principijelno, na novo stanje dvojako reaguje. S jedne strane, ona koristi posledice tog hijerarhijskog obrta najrazličitijim vidovima proširenja svojih granica pa i izlaženja izvan njih; s druge strane, neprekinuto pravda svoj tradicionalni status, što znači i smisao svojih krucijalnih kategorija kao što su npr. kompozicioni proces ili pojam dela. Drugim rečima, iz destabilizovanja i obrtanja tradicionalnog hijerarhijskog odnosa između zvukova i tišine, što je muzika postigla dekonstruktivističkim 'čitanjem' same sebe, ona je izašla sa pravom na punu slobodu korišćenja oba fenomena – i zvuka i tišine – kao podjednako suštinska ili podjednako dopunjujuća, svejedno je.[108]

Delo *4'33"* izgledalo je kao obećanje *tišine*: kao *muzika tišine*. Podsećalo je na zamisli i realizacije Raušenbergovih[109] belih slika. Kao da je bila napravljena čulna korespondencija između koncepta 'bele boje' i koncepta 'tišine'. Sličnost je bila i u 'čulnoj pojavnosti' i u potencijalnoj aktuelizovanoj indeksaciji odsutnog: belo kao indeks odsutnosti boje i tišina kao indeks odsutnost zvuka. Moglo se pretpostaviti da 'tišina' ima neke veze i sa zenbudističkim[110] idealima 'ništavila' ili 'ništenosti'. Prazno do koga se dolazi u meditaciji redukcijom 'slika' svesti. Istovremeno, prostor izvođenja dela tokom trajanja *komada* bio je pun zvukova i to zvukova svojstvenih koncertnoj dvorani: meškoljenje publike, negodovanje publike, škripa stolica, kašalj, komentari, lupkanje itd. Bili su to zvuci koji su ispunjavali koncertne i teatarske dvorane, najčešće, u pauzi. Može se prizvati u sećanje Satijeva zamisao 'muzike nameštaja' (*musique d'ameublement*). *Muzika nameštaja* nastaje tokom pauze u teatru ili na koncertu. Ona 'ukrašava', kao što nameštaj ukrašava i ispunjava stambeni ili bilo koji drugi životni prostor. Satijeva *muzika nameštaja* je ukrašavala pauzu zvucima i u sebe primala sve namerno i nenamerno stvorene zvuke ambijenta. Muzika nameštaja se uobičajeno izvodila u foajeu i sa zvucima foajea koji su ulazili u muziku. Međutim, Kejdž izvodi sasvim suprotni efekat. Tišinu i zvuke ambijenta uključuje u interval izvođenja: u vreme trajanja komada *4'33"* kada se očekuje 'ambijentalna tišina' i 'zvučanje muzike'. Time je obećana mogućnost primene protokola Dišanovog izvođenja *ready madea*[111]: ambijentalni zvuci i ambijent bivaju uključeni u muziku odlukom umetnika da muzici oduzme izvođenje. Sličnost između Dišanovog *ready madea* i Kejdžove *tišine* je očigledna. Dišan je svakodnevnim objektima oduzeo funkciju upotrebnog objekta (lopati funkciju alatke za čišćenje snega, pisoaru objekta za mokrenje, češlju alata za uređenje kose) i dodelio im ne-funkciju umetničkog dela. Kejdž je muzici oduzeo *nužnost izvođenja* suočavajući se sa njenim *institucionalnim skeletom*. Izvođenje Kejdžovog dela je *muzičko neizvođenje*. Nepredviđeni[112] zvuci ambijenta ulaze u tišinu dela koja se ne izvodi kao poredak

[108] Mirjana Veselinović Hofman, „Čitanje *muzike tišine*", *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22-23, Matica srpska, Novi Sad, 1998, str. 121-122.
[109] John Cage (1961), "On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work", str. 98-108.
[110] D.T. Suzuki, Erih From, *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd, 1969.
[111] Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 251-254.
[112] Alan Tormey, „Indeterminacy and Identity in Art", *Monist* no. 58, 1974, str. 203-215.

umetničko delo. Delo je bilo pretpostavljeno i izvedeno sa 'parametrima' koji se smatraju *muzičkim parametrima*. Način na koji su ti parametri upotrebljeni i izvedeni subvertiralo je uobičajene zahteve komponovanja, izvođenja i, svakako, slušanja muzike. Na partituri dela *4'33"* piše:

> BELEŠKA: Naslov ovog rada je potpuna dužina njegovog izvođenja izražena u minutima i sekundama. Izvedeno na Vudstoku, Njujork, 29. avgusta 1952. Naslov je bio *4'33"*, a rad je imao tri dela 33", 2'40" i 1'20". Izvođač je bio Dejvid Tjudor, pijanista, koji je označavao početak svakog dela zatvaranjem i kraja otvaranjem poklopca klavijature. Međutim, rad može biti izveden na bilo kom instrumentu ili kombinaciji instrumenata i trajati bilo koje vreme.[106]

Kejdž je načinio delo koje je namerno bilo zbunjujuće. Pisano je za klavir, ali i kao većina drugih muzičkih dela može biti izvedeno i na drugim instrumentima, odnosno, može biti izvedeno kao solističko i kao orkestarsko delo. Trajanje dela je jedno od mogućih trajanja, mada ga naslov propozicionira: *4'33"*. Znači, delo može biti zasnovano i na drugom intervalu: 1' ili 50" ili 60' ili 24h. Tada delo menja i naslov, *intenzitet* dejstva trajanja tišine u vremenu, ali ostaje, ipak, isto delo. Kejdžov čin nije bio teorijski u smislu konceptualne umetnosti ili poststrukturalističkih teoretizacija umetničke prakse gde se umetničko delo izvodi kao pokazna teorijska konstrukcija. Teorija je demonstrirana čulnim izvođenjem. Kejdžov čin je bio poetički: delo je stvoreno i postavljeno u svet. On nije imao pretpostavljenu teoriju o muzičkom delu u kome se muzika ne izvodi, već je imao izvesne i neizvesne pretpostavke, namere i 'koncepte' o tome šta se može učiniti sa javnim muzičkim nastupom u kome se namerno odustaje od izvođenja zvuka.[107] Na primer, Mirjana Veselinović Hofman 'situaciju' nastalu sa Kejdžovim postavljanjem *tišine* na poetičkoj razini muzike kao umetnosti opisuje sledećom raspravom:

> Paradigmatičan i zato neizbežan primer toga je Kejdžov projekt *4'33" tišine za...* U njemu tišina kao jedan vremenski definisan isečak kontinuuma prostor-vreme slovi, zapravo, kao osnovni materijal sa kojim se 'radi', odnosno, koji do zvučne/muzičke kategorije dospeva isključivo čistom slušalačkom intencijom. Kao primarni aspekt, kao osnovna pretpostavka projekta, ta je tišina ne samo po sebi krajnje neutralna kao 'materijal', već se 'jednim neartikulisanim totalom slušanja' kao bazičnom pretpostavkom svoje muzičke egzistencije, pokazuje i kao krajnje indiferentna prema mogućim zvučnim sadržajima koji se u nju utiskuju. Njoj je naprosto primeren svaki zvuk koji potiče bilo iz okoline bilo iz neke samokoncentracije slušaoca na slobodno zamišljeni zvuk, na predstave unutrašnjeg sluha uključujući čak i mogućnost mentalne imaginacije njegovog odsustva!

---

[106] John Cage, „4'33"", iz Michael Nyman (1999), "Towards (a Definition of) Experimental Music", str. 3.

[107] Ukazuje se na razliku 'teorijskog' i 'konceptualnog' kod Dišana, što možemo primeniti i na Kejdža – Sylvère Lotringer, „Doing Theory", iz Sylvere Lotringer, Sande Cohen (2001), str. 127.

Ovakvim prebacivanjem hijerarhijskog akcenta sa zvuka na tišinu, muzika je došla u situaciju da, principijelno, na novo stanje dvojako reaguje. S jedne strane, ona koristi posledice tog hijerarhijskog obrta najrazličitijim vidovima proširenja svojih granica pa i izlaženja izvan njih; s druge strane, neprekinuto pravda svoj tradicionalni status, što znači i smisao svojih krucijalnih kategorija kao što su npr. kompozicioni proces ili pojam dela. Drugim rečima, iz destabilizovanja i obrtanja tradicionalnog hijerarhijskog odnosa između zvukova i tišine, što je muzika postigla dekonstruktivističkim 'čitanjem' same sebe, ona je izašla sa pravom na punu slobodu korišćenja oba fenomena – i zvuka i tišine – kao podjednako suštinska ili podjednako dopunjujuća, svejedno je.[108]

Delo *4'33"* izgledalo je kao obećanje *tišine*: kao *muzika tišine*. Podsećalo je na zamisli i realizacije Rašenbergovih[109] belih slika. Kao da je bila napravljena čulna korespondencija između koncepta 'bele boje' i koncepta 'tišine'. Sličnost je bila i u 'čulnoj pojavnosti' i u potencijalnoj aktuelizovanoj indeksaciji odsutnog: belo kao indeks odsutnosti boje i tišina kao indeks odsutnost zvuka. Moglo se pretpostaviti da 'tišina' ima neke veze i sa zenbudističkim[110] idealima 'ništavila' ili 'ništenosti'. Prazno do koga se dolazi u meditaciji redukcijom 'slika' svesti. Istovremeno, prostor izvođenja dela tokom trajanja *komada* bio je pun zvukova i to zvukova svojstvenih koncertnoj dvorani: meškoljenje publike, negodovanje publike, škripa stolica, kašalj, komentari, lupkanje itd. Bili su to zvuci koji su ispunjavali koncertne i teatarske dvorane, najčešće, u pauzi. Može se prizvati u sećanje Satijeva zamisao 'muzike nameštaja' (*musique d'ameublement*). *Muzika nameštaja* nastaje tokom pauze u teatru ili na koncertu. Ona 'ukrašava', kao što nameštaj ukrašava i ispunjava stambeni ili bilo koji drugi životni prostor. Satijeva *muzika nameštaja* je ukrašavala pauzu zvucima i u sebe primala sve namerno i nenamerno stvorene zvuke ambijenta. Muzika nameštaja se uobičajeno izvodila u foajeu i sa zvucima foajea koji su ulazili u muziku. Međutim, Kejdž izvodi sasvim suprotni efekat. Tišinu i zvuke ambijenta uključuje u interval izvođenja: u vreme trajanja komada *4'33"* kada se očekuje 'ambijentalna tišina' i 'zvučanje muzike'. Time je obećana mogućnost primene protokola Dišanovog izvođenja *ready madea*[111]: ambijentalni zvuci i ambijent bivaju uključeni u muziku odlukom umetnika da muzici oduzme izvođenje. Sličnost između Dišanovog *ready madea* i Kejdžove *tišine* je očigledna. Dišan je svakodnevnim objektima oduzeo funkciju upotrebnog objekta (lopati funkciju alatke za čišćenje snega, pisoaru objekta za mokrenje, češlju alata za uređenje kose) i dodelio im ne-funkciju umetničkog dela. Kejdž je muzici oduzeo *nužnost izvođenja* suočavajući se sa njenim *institucionalnim skeletom*. Izvođenje Kejdžovog dela je *muzičko neizvođenje*. Nepredviđeni[112] zvuci ambijenta ulaze u tišinu dela koja se ne izvodi kao poredak

[108] Mirjana Veselinović Hofman, „Čitanje *muzike tišine*", *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22-23, Matica srpska, Novi Sad, 1998, str. 121-122.

[109] John Cage (1961), "On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work", str. 98-108.

[110] D.T. Suzuki, Erih From, *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd, 1969.

[111] Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995, str. 251-254.

[112] Alan Tormey, „Indeterminacy and Identity in Art", *Monist* no. 58, 1974, str. 203-215.

zvukova. Pijanista ostaje krajnje proračunat, dosledan i precizan u izvođenju zadatka izloženog partiturom koju je dobio od kompozitora. Nema improvizacije, slučaja[113] ili odstupanja od 'partiture'. Pijanista dosledno sprovodi koncept kompozitora. Slučajni zvuci se pojavljuju iz ambijentalnog zvuka koncertne dvorane. Ako se ovaj *intuitivni satijevski* skup zvukova iz 'među-čina' (*Entr'acte*)[114] shvati ozbiljno, tada pitanje o statusu muzike jeste pitanje o njenoj institucionalnoj granici. Kejdž sa *4'33*" počinje da radi na nivou 'pojavnosti' i 'provociranja' muzičke *institucije.* Jer, šta je muzika? Da li je muzika samo intencionalno izvođenje zvukova? Ili, da li je muzika institucionalno i intencionalno izvođenje zvukova? Kejdž istovremeno suočava intenciju kompozitora, zadatak izvođača, instituciju muzike i zvučnu pojavnost koja je vezana za tipične, ali sekundarne, zvuke *sveta muzike*: zvuke koji nastaju za vreme pauze, zvuke koji prethode izvođenju muzike ili dolaze nakon njega, a to su zvuci ambijenta, pre svega, ambijentalnog ponašanja publike i izvođača. Tada, više nema 'tišine', kako Kejdž tvrdi, mada se sve odigrava na muzičkom, konceptualnom, umetničkom i institucionalnom planu oko odsutnosti ili oko, tačnije rečeno, neizvođenja zvuka. Tišina je 'centralni' problem ovog dela, mada, je u delu nema: u delu su šumovi ambijenta. Bitno je i pitanje, postavljeno na način cinika-metafizičara: *da li je zaista odsutnost muzičkog izvođenja zvuka tišina*? Možda odgovor može biti da je odsutnost muzičkog izvođenja zvuka: poništavanje same izražajnosti, a ne ukidanje zvuka, jer je i tišina 'zvučni' kvalitet, odnosno potencijalni muzički materijal. Drugim rečima, ono što izgleda kao *destrukcija* muzičkog dela: poništavanje zvuka, postaje kod Kejdža 'dekonstrukcija' *izražajnosti* kompozitora i, svakako, čulne izražajnosti izvođača. Očigledna je razlika, na primer, između uloge 'tišine' kod Antona Veberna i Kejdža. Kod Veberna, kako piše Mirjana Veselinović Hofman[115], zvuk je glavni aspekt komponovanja, mada u njegovim delima učestalost pojavljivanja pauze fragmentira zvučni tok do krajnjih granica. Zastupljenost pauze nije posledica rada sa tišinom, već načina rada sa tonskim materijalom. Naprotiv, Kejdž 'tišinu' upotrebljava da bi postigao *nešto* ili, tačnije, da bi postigao mnogostrukost odsutnog i potencijalnog. I tu se ukazuje njegov napor da neutrališe ili poništi izražajnost koja nastaje kao posledica upisa kompozitorovog ili izvođačevog čina. A dekonstrukcija 'izražajnosti' vodi ka problematizovanju uloge 'subjekta' ili 'efekta' upisa subjekta u delo. Kejdž se ukazuje kao odlučni kritičar apstraktnog ekspresionizma[116] i poetika o *akcionom upisu*[117] umetnika u delo, i time postavljanja *emocionalnosti* i *izražajnosti* kao argumenta za isticanje vrednosti umetničkog dela. Takođe, delo *4'33*"

---

[113] Robert Charles Clark, „Total Control and Chance in Music: A Philosophical Analysis", *JAAC* no. 28, 1970, str. 355-360.

[114] Jedno od poslednjih Satijevih dela je bila muzika za Rene Klerov film *Entr'act* koji se projektovao u pauzi dadističkog baleta Fransisa Pikabije *Relasch* (1924). Videti: RoseLee Goldberg, „*Relâche*", u „Surrealism", iz *Performance Art – From Futurism to the Present* (Revised and expanded edition), Thames and Hudson, London, 2001, str. 90-95.

[115] Mirjana Veselinović Hofman (1998), str. 120.

[116] Steven Johnson (ed), *The New York Schools of Music and the Visual Arts*, Garland Publishing, 2001.

[117] Harold Rosenberg, „Američki slikari akcije" i „Koncept akcije u slikarstvu", iz Ješa Denegri (ed), *Harold Rosenberg, Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997, str. 14-32, 33-52.

je namerna provokacija: prestup koji pokazuje da su norme 'muzičke prakse' dovedene u pitanje. Ali, šta je funkcija prestupa? Da li je to provociranje publike u smislu estetsko-muzičkih očekivanja od muzičkog dela? ili je u pitanju uvođenje publike u situaciju u kojoj se ne može snaći, pronaći uporište za doživljaj i razumevanje dela? Verovatno je u pitanju i jedno i drugo: 'naljutiti publiku' i, istovremeno, učiniti je nesigurnom u ono što čuje i vidi, jer muzika se na koncertu uvek i-vidi-i-čuje u njenom ambijentalnom i egzistencijalnom postavljanju u svet. S druge strane, ovo delo nudi paradoksalno situaciju 'nultog stupnja' muzike i mnogostrukosti koja kao da pokazuje da nema *nultog stupnja* – tišina i ne-tišina, tj. zvuk i ne-zvuk, tj. tišina i zvuk, akcija-i-odsutnost akcije itd.

Pokazno izvođenje koncepta neutralnog i indiferentnog, kao uslova nekanonskog modernističkog dela u institucijama modernističke umetnosti, bitno je za neodadaistički pristup umetnosti koji je nastao u SAD na Dišanovom tragu. Raušenbergove *bele slike* i Kejdžova *4'33"* jesu neutralna i indiferentna dela u izražajnom smislu. Međutim, i dalje stoji pitanje: "na šta se odnosi Dišanov iskaz: *totalna anestezija*?", svakako se ne odnosi na isključenje svake čulnosti, jer veoma pažljivo izabrana i predočena čulna pojavnost dela opstoji kod Dišana, Kejdža, Raušenberga, Džonsa ili Kaninhema. Ono što je promenjeno jeste 'da čulnost' nije *izvor* dela i efekata kojima se delo identifikuje, već da je tek jedan od indeksa[118] kojim se delo postavlja u svet. Takođe, kao da je 'minimalna čulnost' odvojena od funkcije estetskog doživljaja i suđenja 'čulnog kao lepog' u tradicionalnoj modernističkoj umetnosti u ime *intelektualnog* ili, tačnije, *konceptualnog* razumevanja umetničkog dela. Dišanova izjava o 'totalnoj anesteziji' ukazuje na negiranje uobičajeno lepog ili formalno lepog kako je postavljeno u modernističkom slikarstvu. Dišan sugeriše 'drugačije' umetničke, a time i estetičke kvalifikacije: intelektualno, ironijsko, izabrano, neprirodno, proizvoljno, imenovano i konceptualno, na mestu uobičajenih modernističkih normi kao što su: intuitivno, čisto, stvoreno, prirodno, motivisano, pokazano i čulno. Reč je o indiferentnosti za uobičajeno prosuđivanje *lepog* kao bitnog kvaliteta umetnosti, a ne za idealizaciju 'intelektualnog' kao odvojenog od svake čulnosti. Ovi umetnici su radili sa pažljivo izabranim čulnim aspektima dela, ali ti aspekti nisu uvedeni u *igru* umetnosti na način *lepih umetnosti* ili lepog/sublimnog u tradiciji modernističkog slikarstva apstraktnog ekspresionizma ili serijalne modernističke umetničke muzike. Radilo se o izmeni kanona, ne samo, prosuđivanja i vrednovanja umetničkog dela, već i izvođenja statusa umetničkog dela i statusa *bitnih odrednica* umetničkog dela i umetnika. Zahtev za izmenom kanona je na simbolički način izveo Robert Raušenberg crtežom *Erased de Kooning Drawing* (*Obrisani de Kuningov crtež*, 1953)[119]. Raušenbergov crtež je nastao tako što je on brisao crtež slikara de Kuninga i time poništavajući jedno delo zasnovano na vitalnoj i egzistencijalnoj sublimnoj lepoti gesta isticao hladni ironični

---

[118] Rosalind E. Krauss, „Notes on the Index – Part 1", iz *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge MA, 1985, str. 196-209.

[119] Thomas Crow, „This Is Now: Becoming Robert Rauschenberg", *Artforum* no. 1, New York, September 1997, str. 96.

i negativno orijentisani rad. Po kritičarki Mojri Rot[120] nisu bila bitna samo poetička sukobljavanja, već 'estetska indiferentnost', karakteristična za Kejdža, Kaninhema, Raušenberga ili Džonsa, bila je svojstvena za umetničku i intelektualnu reakciju na militantnu makartijevsku eru u hladnoratovskim Sjedinjenim Američkim Državama ranih pedesetih godina. S jedne strane, to je bila reakcija na agresivnu konzervativnu i pogromašku politiku makartizma, a, sa druge strane, to je bila kritika ideala mačo-orijentisanog vitalističkog *stila* umetničkog ponašanja unutar apstraktnog ekspresionizma polokovskog tipa. Dišanov 'antiestetizam' izveden iz dade desetih i dvadesetih godina XX veka je postao paradigma kritičkog i subverzivnog distanciranja od umetničkog estetizma čiste čulnosti u ime umetničkog konceptualizma iza ili na granicama čulnosti. Mojra Rot podvlači da je za Dišana i novu estetiku, u opštem smislu, inteligencija poštovana kao hladnoća (*coolness*), tj. neka vrsta ravnodušnosti i opuštenosti: "Hladna inteligencija je bila ideal"[121]. Hladna inteligencija se pokazivala čulnom neutralnošću, pasivnošću, ironijom i distanciranim negiranjem. Džonatan D. Kac je u polemici sa Mojrom Rot ukazao na još jedan problem koji ne pripada *samom umetničkom radu*, a to je *rodna identifikacija*, tj. homoseksualno životno opredeljenje Kejdža, Kaninhema, Raušenberga i Džonsa usred hladnoratovske političke klime. Kac je uveo u narativ o *estetskoj indeferentnosti* pitanje o homoseksulanim *rodnim identifikacijama* i o *queer* strategijama ponašanja umetnika. Pitanje o estetskoj normativnosti se pomerilo iz *samog estetskog područja suđenja umetničkog dela* u područje problematizovanja dominantnog umetničkog kanona pedesetih godina i, zatim, u područja političkog i identifikacionog predočavanja uloge i pojavnosti 'estetskog'. Pokazalo se da po sebi razumevajuće pitanje o estetskom normativizmu nije samo 'problem' estetike već i poetike, kao i političkih i rodnih ili *queer analiza*. Ono što bi se danas posle razvoja *studija kulture* ukazalo kao bitno u odnosu na estetsko suđenje i vrednovanje, jeste mogućnost postavljanja autonomije estetskog vrednovanja i normiranja, odnosno, umetničkog vrednovanja i normiranja, kao *neimanentnog* estetičkog problema koji treba razmatrati spolja sa platforme kulturalnih rodnih praksi i politike izvođenja autonomije estetike i umetnosti.

Otvoreni koncept: pitanja o antiesencijalizmu i umetnosti

Jedan od bitnih problema horizonata visoko modernističke estetike četrdesetih i pedesetih godina XX veka bio je kanonski zahtev za primatom *specijalizovanog čulnog* (oka) nad konceptualnim, simboličnim ili narativnim situiranjem umetničkog dela. Umetničko delo se posmatralo kao ono što je upućeno *samoj čulnosti*. Definisano kao *čulna pojava*. Pojedini filozofi i estetičari su, međutim, problematizovali pitanja o 'primatu čulnosti'. Pod problematizacijom razume se kritička analiza pitanja o suštini

[120] Moira Roth, "The Aesthetic of Indifference", iz Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – Musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998, str. 33-47.
[121] Moira Roth, "The Aesthetic of Indifference", iz Moira Roth, Jonathan D. Katz (1998), str. 39.

umetnosti, o čulnim kvalitetima koji neki objekt čine umetničkim, o lepom kao nužnom uslovu umetnosti, o uzvišenom, o specijalizovanom mediju itd. Umesto ovih *kao ontoloških* pitanja, ponuđena su pitanja tipa: "Kada kritičar ili istoričar umetnosti kaže da je lopata izložena u galeriji umetničko delo šta sintagma *umetničko delo* znači za kritičara i kako ga on upotrebljava u kontekstu iz kog potiče?"

Kao primer može se navesti teorijski obrt Morisa Vajca od ontološki orijentisanih pitanja "Šta je *priroda* umetnosti?" ili "Šta *jeste* umetnost?" ka pitanju *Koja vrsta koncepta je umetnost?*. Džozef Margolis[122] naziva Vajcovu tezu obrtom od estetike ka metaestetici. Vajc je u raspravi pošao od kritike opštosti kontinentalne filozofske estetike i zahteva da se ponudi konzistentna opšta filozofska estetika kao teorija o *svim* ili *svakoj* umetnosti na integrativan način. Vajc, pre svega, iznosi kritiku uopštavanja specifičnih aspekata pojedinih umetnosti na *opšte bitne aspekte* umetnosti. On pokazuje da su opšte koncepcije umetnosti posledice ambicije da se dođe do definitivnih znanja i sudova o umetnosti na osnovu neuporedivih, slučajnih, otvorenih, promenljivih i nestabilnih uzoraka. Vajc je kritiku teorijskog izvođenja opšteg pojma umetnosti izneo u studiji o ulozi teorije u estetici[123]. Pokazuje se, na primer, da Rodžer Fraj i Klajv Bel zasnivaju formalističku teoriju vizuelnih umetnosti definišući termin 'značajni oblik' koji se odnosi na odnose linija, boja i površina u slikarstvu kao piktoralnoj organizaciji dela. Oni su zaključili da umetnost, opšti pojam umetnosti, takođe ima *značajni oblik*, a da sve ono što nema 'značajni oblik' nije umetnost. Vajc, nasuprot Fraju i Belu, ukazuje da emocionalisti (Tolstoj, Dukas) tvrde da je konačno i odredjujuće svojstvo umetnosti izražavanje emocija, odnosno, da nema umetnosti bez projekcije emocija u komad kamena, drveta ili u zvuku. Oba pristupa su moguća ali nisu opšta. Postoje neka dela koja su zasnovana na 'obliku' i neka dela koja su zasnovana na izražavanju 'emocija', ali postoje i dela koja nisu zasnovana na studijama oblika i izražavanju emocija. Vajc zaključuje da nije moguće definisati *opšti pojam umetnosti* ili pojam umetničkog dela, pošto ne postoje suštinska svojstva *svih umetnosti*, već samo izvesni kulturom dati aspekti pojedinih umetnosti. Drugim rečima, moguća su određenja umetnosti za specifičnu upotrebu i namenu. Stuart Hempšir, slično, pokazuje da je estetička teorija pogrešno usmerena kada vodi u diskusiji od pojedinačnih umetnosti ka opštem pojmu umetnosti.[124] Pojam 'umetnosti' je teško prihvatiti kao opšti pojam, pošto se 'uobičajeno zasniva' na uopštenjima specifičnih i pojedinačnih aspekata pojedinih umetnosti, pojedinih psiholoških, socijalnih ili tehničkih koncepata i pojava. U tom su smislu, sva određenja opšteg pojma umetnosti izvedena su kao *kvaziontološka*, a to znači postavlja se hipoteza o ontološkoj određenosti dela, mada nema dokaza za nju. Određenja *opšteg pojma umetnosti* konstruišu ili simuliraju specifične bitne aspekte pojedinih umetnosti i kulture kao opšte, pristupajući im kao da su ontološki, a to znači stvarno, dati. Iz naznačenih kritičkih teza se izvodi stav da nema *suštinskih* ili *esencijal-*

---

[122] Joseph Margolis (1987), "The Definition of Art", str. 138.
[123] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" (1956), iz Joseph Margolis (1987), str. 143-153.
[124] Stuart Hampshire "Logic and Apperciation", iz William Eltona "Aesthetics and Language", Oxford, 1954, str. 169.

nih svojstava i postavlja se protokol za kritiku esencijalizma.

Kritika esencijalizma je rezultat radikalizacije kritike opšte estetike i filozofije umetnosti, odnosno pokušaj da se pokaže da su aspekti objekta, koji se prihvataju za umetničko delo, uslovljeni konceptualnim okružjem u kome se objekt nudi za umetničko delo. Na primer, Margaret Mekdonald konstatuje:

> Delo je ono što ga interpretacija čini, mada se neke interpretacije mogu odbaciti. Izgleda da nema dela odvojenog od interpretacije.[125]

a u jednom spisu Viliama E. Kenika nalazi se objašnjenje koje ukazuje na pomak u analizi od aspekata objekta ka konceptualnoj uslovljenosti umetničkog dela:

> Mislim da ono što je pogrešno (u teorijama umetnosti i estetici, napomena M.Š.) nije povezano sa prirodom ili suštinom umetnosti, tj. ništa misteriozno ni komplikovano u umetničkim delima ne čini teškim zadatak da se odgovori na pitanje 'Šta je Umetnost?'. Kao što sveti Avgustin poznaje vreme, tako i mi dobro znamo šta je umetnost, ali kada nas neko pita ne znamo. Problem nije u umetničkim delima, već u konceptu umetnosti. Reč 'umetnost', nasuprot reči 'helijum', ima složenu raznovrsnost upotreba, što se danas naziva kompleksna 'logika'. Reč nije skovana u labaratoriji ili studiju da bi imenovala nešto što je do sada izmicalo pažnji, niti je to jednostavan termin uobičajenog izražavanja poput reči 'zvezda' ili 'drvo' koje imenuju nešto što nam je blisko. Profesor Krajstler je pokazao da je u pitanju reč sa dugom, zapletenom i interesantnom istorijom, zaista komplikovan koncept, ali taj koncept nije komplikovan iz razloga koje estetičari pretpostavljaju.[126]

Iz skeptičkih antiesencijalističkih analiza izvedena je relativistička pozicija analitičke estetike. Kritika esencijalizma pružila je niz efikasnih protokola za istraživanje i tumačenje produkata, tj. netipičnih umetničkih dela avangardi, pred kojima su druge estetičke teorije, na primer, modernistička fenomenologija, bile *gotovo bespomoćne*. Kritika esencijalizma je dovela do pomeraja pažnje sa pojavnosti umetničkog dela kao čulno predočenog *komada* na saznavanje uslova u kojima se prihvata 'netipični komad' za umetničko delo. Pri tome se *prihvatanje* određuje kao oblik konceptualne ili jezičke aktivnosti. Problem se može razložiti na dva stupnja:

1. analiza uslova prihvatanja objekta, situacije ili događaja za umetničko delo u konkretnom istorijskom društvu, i
2. analiza teorijske konzistentnosti prihvatanja objekta, situacije ili događaja, koji ne poseduje aspekte pretpostavljene ili definisane u datoj teoriji umetnosti, za umetničko delo.

U analitičkoj estetici se razmatraju oba problema. Na primer, Vajcovo rešenje se temelji na pozivanju na Vitgenštajnovu teoriju *jezičkih igara* i *otvorenog koncepta*. On pokazuje

---

[125] Navedeno u Anita Silvester, "Letting the Sunshinem In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?", iz "Analytic Aesthetics" (temat), *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. XLVI Special Issue, 1987, str. 140.

[126] W.E. Kennick "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake", iz Francis J. Coleman (ed), *Aesthetics – Contemporary Studies in Aesthetics*, McGraw-Hill book Company, 1968, str. 415.

da je problem sa umetnošću sličan karakteru *igara*:

> barem u ovom smislu: ako gledamo i vidimo šta je to što zovemo 'umetnost' nećemo naći zajednička svojstva – već samo 'sprudove' sličnosti. Znanje šta umetnost jeste nije razumevanje manifestne ili latentne suštine već mogućnost prepoznavanja, opisivanja i objašnjavanja onih stvari koje nazivamo 'umetnost' pomoću ovih sličnosti.[127]

Po Vajcu se mogu izvesti neki *paradigmatski*, tj. karakteristični i tipični, slučajevi umetnosti, ali konačni skup slučajeva nazvan 'igra' ili 'umetnost' ne može biti izveden. Uvek postoje slučajevi koji se razlikuju od tipičnih. Vajc, zato, ukazuje na pitanje: „Da li je Dos Pasosova knjiga *U.S.A* roman?", „Da li je *Svetionik* Virdžinije Vulf roman?" i „Da li je Džojsovo delo *Finnegans Wake* roman?" Po tradicionalnom shvatanju, na gornja pitanja može se odgovoriti sa 'da' ili 'ne', saglasno tome da li se svojstva navedenih spisa priznaju za karakteristična svojstva romana. Vajc, naprotiv, tvrdi da postupci traženja potrebnih i dovoljnih uslova ne pružaju adekvatnu analizu ovakvih slučajeva. Nužno je razmotriti odluku da se spisi Vulfove, Pasosa ili Džojsa prihvate za roman čime se proširuje postojeći i važeći *koncept romana*. Ovakav zahtev ukazuje na važnost uslova izvođenja i izricanja odluke, imenovanja, prihvatanja objekta, situacije ili događaja za umetničko delo. Odredljivost umetničkog dela se ne vidi u složenosti ili svojstvenosti čulne pojavnosti objekta, situacije ili događaja, već u složenosti istorije i konteksta procedura priznavanja nečeg ili nekog 'X' za umetničko delo. Vajc je ukazao na pomak sa čulnog izgleda i protokola kvalifikovanja statusa objekta za *umetničko delo* na kvalifikovanje koncepta dela i aktivnosti kojima se taj koncept stavlja u upotrebu u *jeziku*, kulturi ili umetnosti. Drugim rečima, više nije bitno delo kao završen i celovit *komad*. Delo može biti bilo šta. Bitna je *jezička igra* i koncepti na kojima se zasniva *jezička igra*:

> ...jezik i delatnosti kojima je protkan, ja ću zvati 'jezičkom igrom'.[128]

Jezička igra je neka vrsta *primitivnog jezika*, tj. *jezička igra je* aktivnost međuljudskog ponašanja i odnošenja zasnovana na *javnim pravilima*. Uobičajeno se jezička igra zamišlja kao neka vrsta kockarske (*gambling*) ili sportske igre. Na primer, može se iz zabave igrati šah tako što će igrači tokom igre dogovorno menjati pravila ili čak 'instrumente' igre. Takva igra će i dalje opstojati kao igra šaha. Takva igra je zasnovana na 'otvorenom konceptu', za razliku od igara sa nepromenljivim konceptima kakve su zvanične takmičarske sportske igre. Profesionalni igrači šaha ili tenisa ne mogu menjati pravila tokom javnog takmičenja. Slično, zatvoreni koncepti su karakteristični za formalne nauke kao što su matematika i logika. Vajc naglašava pretpostavku da je umetnost *otvoren koncept*:

> Ono što je istinito za roman, istinito je, mislim, i za svaki subpojam umetnosti: 'tragediju', 'komediju', 'sliku', 'operu' itd. 'umetnosti' same. Ni jedno pitanje poput 'Da li je X roman, slika, opera, umetničko delo itd?' ne dozvoljava definitivni odgovor u smislu činjeničnog iskaza. 'Da li

[127] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (1987), str. 148.
[128] Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, str. 42.

> je ovaj *kolaž* slika ili nije?' ne zasniva se na bilo kom skupu nužnih i dovoljnih svojstava slike, već na tome da li smo odlučili – kao što jesmo – da proširimo koncept 'slikarstva' kako bi smo pokrili ovaj slučaj. 'Umetnost', sama, je otvoren pojam. Novi uslovi (slučajevi) stalno se pojavljuju i stalno će se pojavljivati; novi umetnički oblici, novi pravci će se pojaviti i zahtevaće odluke od onih koji su zainteresovani, obično profesionalnih kritičara, da proširе ili ne pojam umetnosti. Estetičari mogu postaviti kao osnovu uslove sličnosti, a da nikada ne traže nužne i dovoljne uslove za ispravnu upotrebu koncepta. Kad je reč o konceptu umetnosti, uslovi njegove upotrebe nikada ne mogu biti iscrpno nabrojani, jer umetnici uvek mogu stvoriti i ponuditi nove slučajeve, pa to čak mogu biti i slučajevi prirode. Oni će zahtevati da se koncept proširi ili zatvori, ili izmisli novi (npr. 'To nije skulptura, to je mobil').[129]

Ako se ova argumentacija prihvati, može se reći da zadatak estetike nije izlaganje opšte teorije svih umetnosti, odnosno uslova koji čine da *nešto* jeste umetnost u opštem smislu. Zadatak je estetike, naprotiv, izvođenje provizornih, a u konceptualnom smislu očiglednih, protokola priznavanja nekog slučaja 'X' za umetnost, i time ukazivanje na promenu do tada primenjivanih protokola priznavanja nekog 'Y' za umetnost. Vajc, zato, zaključuje analizu sledećim predlogom:

> Razumeti ulogu estetičke teorije ne znači razumeti je kao definiciju, logički osuđenu na neuspeh, već čitati je kao skup ozbiljno načinjenih preporuka o tome kako da se pristupi određenim svojstvima umetnosti.[130]

Ovako postavljena teorija konceptualne analize umetnosti kao aktivnosti slične izvođenju otvorenog koncepta *jezičkih igara* se ukazala pogodnom za tumačenje 'netipičnih' umetničkih dela kao što su dišanovski *ready madei* ili dela konceptualne umetnosti.[131] S druge strane, ukazalo se da je moguće problematizovati i status bilo kog kulturalnog artefakta koji se može imenovati imenom 'umetničko delo' mada po svom istorijskom ili geografskom poreklu nije nastao u kontekstu primenljivosti evropskog koncepta 'umetnost'. Vajcova analiza ukazuje na to kako pod ime 'umetnost' dovesti takve objekte kao što su etrurske grobnice, keltska zlatna kolica, kineska opera, muzika sa Jamajke, afričke maske, gotičke katedrale ili TV spotovi, odnosno, kompjuterske igre!?

Svet umetnosti

Kritika čulno pretpostavljene pojavnosti *samog umetničkog dela* kao oblikovanog komada vodila je ka pitanju: kako se *umetničko delo* pojavljuje pred posmatračem, slušaocem i čitaocem? Šta je to što 'situira' i 'uključuje', tj. *mapira čulno postavljeni objekt*? Odnosno, ako se govori o *konceptu* ili *ulozi koncepta* u situiranju, *priključivanju* ili

[129] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (1987), str. 149.
[130] Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", iz Joseph Margolis (1987), str. 153.
[131] *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

mapiranju, na koji način se *koncept* pojavljuje uz *čulnost* umetničkog dela, kako se da opaziti, identifikovati i, konačno, razumeti?

Pojam *svet umetnosti* (*Artworld*) uveo je američki estetičar Artur Danto da bi odgovorio na ova pitanja i da bi pokušao da pokaže da umetničko delo nije samo objekt ili čulna pojava nego *složeno situirani objekt*: (1) koji ima mesto u istoriji umetnosti, tj. označen je mestom u istoriji umetnosti; (2) koji pokazuje stavove koje zastupa umetnik; i (3) u koji su ugrađene interpretacije umetnika kao prvog interpretatora, kritike i teorije umetnosti. Usredsređuje se pažnja na kontekst koji direktno i indirektno uokviruje delo. Dantoova teza o *svetu umetnosti* glasi:

> Videti nešto kao umetnost zahteva nešto što oko ne može opaziti – atmosferu teorije umetnosti, poznavanje istorije umetnosti: jedan svet umetnosti.[132]

Drugim rečima, umetničko delo nije *stvar po sebi* i *za sebe*, već *nešto* ili *bilo šta* što se može pojaviti pod određenim uslovima istorije, umetnosti, kulture ili društva. Umetničko delo se pojavljuje na pripremljenoj društvenoj sceni koja omogućava da *nešto* bude prepoznato i tumačeno kao umetnost i umetničko delo.

Danto je do teorijske konstrukcije *sveta umetnosti* došao na osnovu zapažanja *suštinskih* promena u njujorškom *svetu umetnosti* krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina XX veka. U poznom apstraktnom ekspresionizmu[133], na primer, *umetničko delo* bilo je direktno predočena i *samorazumljiva* slika koja nije zahtevala dodatno tumačenje, već *emocionalno* prepuštanje čulnim efektima. Slika je bila data kao direktni *trag* umetnikovih slikarskih gestova i upisa. Slika se videla u čulnoj podatnosti. Ali, pojavom neodade, hepeninga[134], fluksusa[135] i pop arta[136] nastaju umetnička dela koja su stvarni ili simulirani *ready madei*, situacije (instalacije, ambijenti) ili događaji (hepeninzi, akcije, performansi). Ove objekte, situacije ili događaje, često, nije bilo lako identifikovati kao umetnička dela. Izgledala su kao produkti dizajna, ponašanje na psihoterapiji ili kao zbirke *otpadaka*[137] iz urbanog života. Na primer, ambalaža (kutije, konzerve) koju je izrađivao i izlagao Endi Vorhol[138] nisu imale prepoznatljive umetničke karakteristike i značenja. Njihov status umetničkog dela se nije mogao izvesti na osnovu uobičajenih i važećih modernističkih pikturalnih ili skulpturalnih, tj. estetskih, aspekata, nego na osnovu interpretacije industrijskog proizvoda masovne potrošnje kao izdvojenog i izloženog umetničkog dela. Vorholov čin izlaganja industrijskog proizvoda masovne potrošnje je umetnička interpretacija koja neumetničkom objektu ili objektu koji liči na neumetnički objekt pridodaje vrednosti i značenja, odnosno, status umetničkog dela. Njegov čin produkte masovne potrošačke kulture značenjski i

---

[132] Arthur Danto, "The Artworld", iz Joseph Margolis (1987), str. 162.
[133] Dora Ashton, *The New York School – A Cultural Reckoning*, Penguin Books, England, 1979; Michael Auping (ed), *Abstract Expressionism: The Critical Developments*, Abrams, New York, 1991.
[134] Alain Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1961.
[135] Allan Kaprow (1961).
[136] Lucy R. Lippard (ed), *Pop Art*, Jugoslavija, Beograd, 1967.
[137] Lawrence Alloway, "Junk Culture", *Architectural Design* 3 (3), March, 1961, str. 122-123.
[138] Mark Francis, Hal Foster (eds), *POP*, Phaidon, London, 2005, str. 90 i 142.

vrednosno, a ne oblikovno-morfološki, transformiše u dela visoke umetnosti. Umesto traganja za *morfološkim svojstvima* vizuelnog umetničkog dela postavljaju se teze o konceptualnim i, zatim, interpretativnim određenostima umetničkog dela. Na primer, Artur Danto postavlja temeljnu ontološku tezu:

> Moje stanovište, filozofski gledano, jeste da interpretacije konstituišu umetnička dela, tako da nemate, kao što je nekada bilo, umetničko delo sa jedne strane i interpretaciju sa druge.[139]

Delo se ne predočava kao *sam komad* koji mora imati *ta* i *ta* svojstva da bi bio umetničko delo, već se tumači kao *komad* (*piece*) koji postaje umetničko delo *odlukom* umetnika i njegovim konceptualno vođenim činom postavljanja komada kao dela u društveni svet. *Zamisao umetnika* je pretpostavljena kao *subjekt* koji zna i koji kontroliše umetnost, pošto kontroliše bitne aspekte javne *politike izvođenja umetničkog dela* u specifičnom kontekstu. Umetnik kontroliše koncept umetnosti i koncept umetničkog dela u određenju pojavnosti *komada* kao umetničkog dela. Na primer Džozef Košut preokret iz estetičkog *morfološkog esencijalizma* preko dišanovskog bihevioralnog anti-esencijalizma ka procedurama konceptualne umetnosti objašnjava sledećim rečima:

> Umetnička dela su analitičke propozicije. To znači, ako se posmatraju u okviru svog konteksta – kao umetnost – ona ne pribavljaju informacije o bilo kojoj činjenici. Umetničko delo je tautologija u tom smislu što prezentira umetnikovu intenciju, a to što on govori je da poseban svet umetnosti jeste umetnost, što u stvari predstavlja definiciju umetnosti. Prema tome umetnost je stvarno *a priori* (to je upravo ono što je Džad mislio kada je rekao da ako neko to zove umetnošću, onda to stvarno jeste umetnost').[140]

Umetničko delo se predočava kao složena konceptualno-objektna pojava koja je određena akcijom umetnika u specifičnom i uokvirenom prostoru kulture. Akcija umetnika označava put od 'zamisli' dela do smeštanja dela u specifično određeni konceptualni okvir prepoznavanja i identifikovanja dela kao umetničkog dela i, zatim, umetnosti. Delo nije samo *sam komad*, već i mreža čulno-konceptualnih odnosa u kulturi u koje je uhvaćen *komad* koji postaje umetničko delo. Na primer, Danto je pokazao da zamisao interpretacije ugrađene u delo ima različite potencijalnosti:

1. interpretacija može biti čin ili gest kojim se objekt iz jednog premešta u drugi kontekst;
2. interpretacija može biti način na koji se nešto prikazuje; na primer, način prikazivanja ljudske figure u ekspresionizmu i pop artu nema istu interpretativnu funkciju, što znači da gestualno naslikana ekspresionistička figura ili kao strip izvedena popartistička figura nije samo u funkciji likovnog efekta nego iznosi stavove o čoveku, životu, kulturi, politici, svakodnevici i svetu, odnosno, da bi bila shvaćena mora da referira na okružujuće stavove o čoveku, životu, kulturi, politici, svakodnevici i svetu;

[139] Artur Danto, „Vrednovanje i interpretacija umetničkih dela", *Sveske* br. 79, Pančevo, 2006, str. 62.
[140] Džozef Kosut, "Umetnost posle filozofije", *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, str. 3.

3. interpretacija može biti pisani tekst umetnika, kritike ili teorije umetnosti izvan dela, koji čini njegov kontekst (atmosferu) i time omogućava publici recepciju dela posredstvom kontekstualnih aspekata.

Ono čemu se poklanja pažnja jeste 'atmosfera' umetničkog dela.[141] *Atmosfera*, ovde, nije *metafizička* ili *auratska* 'okolina' dela koja čulno deluje na gledaoca, slušaoca ili čitaoca, već pre izvesna intelektualna i epistemološka konstrukcija koja ukazuje da razumevanje i doživljaj dela proizlaze iz kontekstualizacije smisla, značenja, funkcija i interpretacija dela u istorijskom i geografskom svetu umetnosti. *Svet umetnosti* jeste 'efekat' značenjskog odnosa *dela* i *znanja* o delu prema posmatraču i njegovom mestu u umetnosti, kulturi i društvu. Danto ovo iskazuje sledećim rečima:

> Teorija umetnosti, na kraju krajeva, stvara razliku između *Brillo kutija* i umetničkog dela koje je načinjeno da izgleda kao *Brillo Box*. Teorija je ta koja smešta kutije u svet umetnosti, i ona sprečava da se one uruše u realni objekt što one u stvari jesu (u izvesnom smislu to *jesu* jeste nešto drugo od te umetničke identifikacije). Naravno, bez teorije, posmatrač je nesposoban da ih vidi kao umetnost, da bi ih video kao deo sveta umetnosti, on mora da vlada dobrim delom teorije umetnosti kao i što mora poznavati znatan deo istorije savremenog njujorškog slikarstva. Kutije ne bi bile umetnost pre pedeset godina. Ali, tada bi bilo sve jednako, osiguranje za avionski let u srednjem veku, brisač za daktilografkinje kod Etruraca. Svet treba da bude spreman za određene stvari, svet umetnosti ništa manje nego stvarni svet. Uloga teorije umetnosti, danas kao i uvek, je da učini svet umetnosti i umetnost mogućom. Nikada se ne bi, mislim, dogodilo da slikari iz Laskoa stvore umetnost na onim zidovima, da nije bilo neolitskih estetičara.[142]

Ukazano je na dvojnost i istovremenost *stvarnog sveta* i *sveta umetnosti*. Neki objekti i izvesni ljudi pripadaju jednom i drugom svetu. Njihova pripadnost je određena kompetencijom teorije umetnosti koja čini prepoznatljivom razliku 'umetničkog' i 'vanumetničkog', odnosno, *stvarnog sveta* i *sveta umetnosti*. Pri tome, ta razlika nije posledica eksplicitnog određenja ili iskaza koji dodeljuje status, već teorija čini mogućom *atmosferu* koja sugeriše, obećava ili nagoveštava otvoreni, magloviti ili intuitivni status autonomije umetnosti. Filozofska koncepcija *sveta umetnosti* je omogućila da se povežu u funkcionalni odnos: *delo*, *svet* i *subjekt* posredstvom instrumentalne funkcije teorije umetnosti. Time je načinjen bitan otklon od tradicionalnog modernističkog kanona o tome da umetnost prethodi teoriji i ukazano je na mogućnost da je teorija ta koja projektuje mogućnosti za umetnosti i recepciju umetnosti kao umetnosti.

---

[141] Artur C. Danto, *Filozofija svakidašnjeg – Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997; Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986; Arthur C. Danto, *After The End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997; Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box – The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, California University Press, Berkeley, 1998.

[142] Arthur Danto, "The Artworld", iz Joseph Margolis (1987), str. 164.

U sasvim razrađenom okviru, tj. u teorijskom prelasku iz analitičko-pragmatičkog[143] okvira Dantoovog mišljenja u poststrukturalističku *teoriju diskursa*[144], teorija 'sveta umetnosti' se može videti kao ukazivanje da umetnost nije samo oblikovna praksa predočavanja čulnih objekata, situacija i događaja, te da je, time, umetnost odnos prakse čulnog predočavanja sa *diskurzivnim praksama* kulture ili uže *sveta umetnosti* u kojima se ukazuje umetničko delo. Umetničko delo nije *sama čulnost*, već *čulnost u diskurzivnom proizvođenju viška značenja*, *smisla* i *vrednosti*, iz koje nastaje umetničko delo. *Diskurs* nije samo ono što je reakcija i refleksija na umetničko delo već je *diskurs konstituent umetničkog dela* kao onog što se da prepoznati, identifikovati i predočiti u aktuelnosti i svetu umetnosti, odnosno, kulturi. Umetnost, tj. *svet umetnosti* je složeni sistem društvenih i, uže, kulturalnih odnosa kojima se umetnost kao 'pojava' kulture čini mogućom u svom čulnom i diskurzivnom smislu. Drugim rečima, umetnost, umetničko delo i svet umetnosti su složene *hibridne pojave* nastale suočenjem različitih čulnih, konceptualnih i diskurzivnih potencijalnosti i efekata materijalnih društvenih praksi u kulturi. Artur Danto je teorijom *sveta umetnosti* izveo konceptualizaciju 'autonomije umetničkog dela' posredstvom teorije okružujućeg konteksta i prezentovanjem teorijskog tumačenja karaktera konteksta umetničkog dela. On je karakter *autonomije umetnosti* odvojio od čulne pojavnosti da bi ga tumačio kao dejstvo diskurzivnog okružja dela. Zamisao diskurzivnosti je, time, doveo do odrednice umetničkog dela: *umetničko delo jeste interpretacija* u *okružujućem polju* diskursa.

Institucionalna teorija umetnosti i umetničkog dela

Džordž Diki je uveo, takozvanu, *institucionalnu teoriju umetnosti* krajem šezdesetih godina XX veka.[145] Njegova teorija, verovatno, polazi od Dantoove zamisli *sveta umetnosti*, pri čemu neodređeni pojam 'sveta umetnosti' kao značenjske, konceptualne i teorijske *atmosfere* teorije umetnosti dovodi u oblik *institucionalno formalizovanog čina unutar konteksta*. Institucionalno formalizovani kontekst ili institucija je društvena, tj. intersubjektivna, situacija u kojoj se omogućava javno sprovođenje protokola prihvatanja nekog 'objekta' za umetničko delo na osnovu *ugovornih pravila* koja određuju tu instituciju i kompetencije zastupnika institucije. Dikijeva teorija institucije je proceduralna po tome što se zasniva na javnom izvođenju određenih procedura u ime institucionalnih kompetencija. Neke institucije u modernom društvu imaju kompetenciju da se odnose na umetnost na osnovu predviđenih i ugovorenih protokola. Te institucije su muzeji, galerije, teatri, koncertni holovi, bioskopi, izdavačke kuće itd. Institucija funkcioniše na *liberalnim principima*, tj. na osnovu dogovora i ugovora koji postižu članovi institucije i društva, te time članovi posredstvom institucija

143 Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992; Richard Shusterman (ed), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
144 Mišel Fuko, *Predavanja*, Novi Sad, IP Bratstvo-jedinstvo, 1990.
145 George Dickie, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca N.Y, 1974.

obezbeđuju društvenu legalnost odluka i procedura. Institucije se vide kao transparentni i demokratski, tj. dogovorni konteksti za delovanje u širem i neodređenijem svetu umetnosti. Institucionalna teorija umetnosti govori, na filozofski apstraktan i liberalno neutralan način, kako se svet umetnosti kao neodređena i, metaforično govoreći, *neuhvatljiva atmosfera* oko umetničkog dela i života preobražava u formalni poredak institucija, njihovih protokola i procedura.

Postavlja se problem o vrsti *identiteta* koji se iskazuje sintagmom *umetničko delo*. Džordž Diki je načinio karakteristično razdvajanje i razmicanje 'umetničkog' svojstva i statusa. Da bi nešto bilo *umetničko delo* nije nužno određeno 'svojstvom' umetničkog ili estetskog. Umetnost je *status*, a ne svojstvo. Pojam 'status' označava ulogu ili identitet. Jedan objekt može imati različite 'uloge' u kulturi i društvu, na primer, biti objekt za svakodnevnu upotrebu (čaša, lonac, kašika, stolica) i umetničko delo (izuzetni komad koji se samo estetski posmatra). Jedna od brojnih uloga je i ona koja se može imenovati imenom 'umetničko delo' ili 'umetnost'. Odnosno, jedan objekt, situacija i događaj može zadobiti *status umetnosti*. Neki objekt može imati *status* umetničkog dela za određene subjekte i institucije, dok za druge ne mora imati. Jedan objekt nije umetnički zato što poseduje 'estetska svojstva', na primer, brojni objekti, situacije ili događaji, kao što su automobil, planinska stena ili zalazak sunca, imaju estetska svojstva za nekog ali nisu umetnička dela, mada se pod određenim uslovima pridavanja statusa umetnosti mogu tretirati i kao *umetnička dela*. Takođe, kada se neki objekt ili događaj prihvata za umetničko delo, sva njegova estetska svojstva ne moraju učestvovati u njegovom *statusu* umetničkog dela itd... Ono što je bitno jeste da neko 'to' prihvati za umetničko delo i prizna mu status umetničkog dela. Prihvatanje nekog objekta, situacije ili događaja za umetničko delo je čin *priznavanja statusa* umetničkog dela tom objektu, situaciji ili događaju. Priznavanje statusa 'umetničkog dela' je institucionalni, kulturalni i društveni čin.

Procedura priznavanja statusa *umetničkog dela* nekom *artefaktu* je zasnovana na razlikovanju (a) kandidata za umetničko delo, (b) institucije, (c) zastupnika (činovnika) institucije koji razmatraju kandidata za umetničko delo, te (d) odluke i čina imenovanja kandidata za umetničko delo imenom, tj. statusom 'umetničko delo'. Kandidat za umetničko delo može biti bilo koji artefakt: načinjeni ili proizvedeni objekt, situacija ili događaj. Institucijom se naziva organizovani odnos ljudskih odnosa, priznata kompetencija i mogućnost realizacije tih kompetencija na protokolaran način. U institucijama se određuje šta umetničko delo jeste, a šta nije, odnosno šta i pod kojim uslovima može postati umetničko delo. Kada je nešto odabrano i prihvaćeno kao umetničko delo, tada se i imenuje imenom 'umetničko delo':

> Institucionalna teorija umetnosti može glasiti kao kada se kaže 'Umetničko delo je jedan objekt za koji će neko reći: *Krštavam ovaj obekt imenom umetničko delo*'. Mada ovo zvuči tako, ovo ne znači da je utvrđivanje statusa umetnosti jednostavna stvar. Kao što i krštavanje deteta ima svoju pozadinu u istoriji i strukturi crkve, priznavanje statusa umetnosti ima

pozadinu u *vizantinskoj* složenosti sveta umetnosti.[146]

Imenovanju prethodi saglasnost svih ili izabranih, odnosno, delegiranih zainteresovanih pripadnika institucija sveta umetnosti. Ta saglasnost postaje trenutak od koga se izabrani i imenovani objekt uzima u obzir kao umetničko delo. Zato, Dikijeva definicija umetničkog dela glasi:

> Umetničko delo u klasifikatornom smislu je (1) artefakt, (2) skup aspekata oko kojih je postignuta saglasnost oko kandidata za prihvatanje od strane izvesnih osoba ili osoba koje deluju u ime određenih društvenih institucija (sveta umetnosti).[147]

Institucionalna teorija je nastala tokom šezdesetih, u trenutku kada se svet umetnosti transformirao iz pretežno individualne preduzetničke prakse i boemskog sveta umetnika u industriju kulture i sistem kulturalnih institucija i institucionalnih mreža. Diki je filozofskim terminima opisao, pre svega, proceduralnu promenu u odnosu sveta umetnosti (muzeji, galerije, umetnički časopisi, kolekcionari) prema statusu umetničkog dela. Umetničko delo se ne otkriva i ne prepoznaje na osnovu likovnih, morfoloških, metafizičkih ili estetskih svojstava ili vrednosti, nego je *ono* što umetnici i *činovnici* koji zastupaju institucije estetskom, ekonomskom i političkom saradnjom odabiraju, prihvataju, odbacuju i nude kao umetnost.

Od dela do teksta

Šta jeste *tekst*? Da li je tekst drugo ime za *delo* ili je reč o nečemu što se mora na sasvim drugačiji način razumeti u odnosu na čulno postavljenu pojavu i koncept umetničkog dela? Odgovori na ova pitanja se mogu naći u razvijanju teorije teksta od strukturalizma ka poststrukturalizmu[148], odnosno u premeštanju koncepta *teksta* od lingvistički centriranog pojma ka tekstu kao semiološkom i, zatim, medijskom pojmu. Semiološki i medijski tekst se ukazuju kao efekti na mestu očekivanja *dela*: slike, ekrana, zvuka, događaja, telesnog kretanja, telesnog ponašanja. Na primer, teoretičarka umetnosti Keti Linker je ukazala na važnost *analize teksta* umesto *analize dela*. Delo zahteva čulni pojam 'objekta' – gotovo hegelovski rečeno: *umetničko delo je pojam koji je postao čulna predstava* ili:

> ...treba tvrditi da umetnost ima dužnost da otkrije istinu u formi čulnog umetničkog uobličavanja, da u njoj prikaže onu izmirenu suprotnost, i da, prema tome, ima u sebi krajnju svrhu, u samom tom prikazivanju i otkrivanju.[149]

---

[146] George Dickie, "What is Art?: An Institutional Analysis", iz W.E. Kennick (ed), *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979, str. 93.
[147] George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, New York, 1984, str. 8.
[148] Džonatan Keler, *Strukturalistička poetika*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1990; i Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam - Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
[149] Georg Vilhelm Fridrih Hegel, "Pojam umetnički lepog", iz *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1975, str. 57.

Tekst, naprotiv, nije samo posredovanje značenja, već i načina na koji se značenje proizvodi, razmenjuje, menja i prima u razlikujućim kontekstima kulture. Obrt od analize umetničkog dela prema razmatranju produkcije značenja zasniva se na uverenju da je *čitalac u tekstu*, odnosno, na uverenju da je *delo* uvek ponuđeno u okviru diskurzivne situacije koja je spoljašnja i delu i čitaocu. Tekstom se ističe važnost spoljašnjeg odnosa u komunikaciji dela. Delo nije upućeno unutrašnjoj kontemplaciji, već spoljašnjoj razmeni i pojavi značenja iz odnosa dela-kao-teksta i tekstualnosti konteksta. Terminom 'čitalac' moguće je zameniti termin *posmatrač*, kao što zamisao 'teksta' može zameniti zamisli 'slike slikarstva', 'fotografije', 'filma', 'reklame' ili bilo kog drugog kulturalnog produkta čije kruženje proizvodi ili modifikuje značenja.[150]

U lingvističkom smislu, tekst se razlikuje od rečenice, fraze ili sintagme.[151] Takođe, tekst se razlikuje od paragrafa ili tipografske jedinice koja se sastoji od više rečenica. Tekst se može poklapati sa jednom rečenicom, ali se isto tako može poklapati sa čitavom jednom knjigom. Definiše se autonomnošću i zatvorenošću u odnosu na druge tekstove. Tekstom se, u najopštijem smislu, može nazvati svaki zatvoreni i autonomni poredak znakova bilo koje vrste i oblika ili načina pojavnosti. Razlikuju se zamisli govornog, pisanog, vizuelnog, prostornog, vremenskog, zvučnog, bihevioralnog, ekranskog, medijskog, filmskog, ambijentalnog, arhitektonskog itd. teksta. U strukturalizmu se tekstom naziva svaka zatvorena i autonomna struktura znakova. Zatvorenost i autonomija *bilo kog poretka koji proizvodi značenja* u odnosu na sve druge poretke čini taj poredak tekstom.

U poststrukturalizmu, tekstom se naziva, naprotiv, *otvorena* praksa rada sa znakovima koja stiče značenja trenutnim odnosom s drugim znakovima ili tekstovima aktualne ili istorijske kulture. Tekstom se naziva i svaki oblik, bez obzira na medij, način komunikacije, proizvodnje, razmene i potrošnje značenja: značenjskih zastupnika. Bilo koja slika iz istorije slikarstva tumači se kao *tekst* ako se tumači kao model izvođenja, uspostavljanja, stvaranja, odnosno, odašiljanja, ponude, prijema, razmene, akumulacije, premeštanja ili recepcije značenja. Slika Luisa Korinta, na primer, *Autoportret sa čašom* (1907) *tekst* je zato što ekspresivna pikturalna predstava polunagog muškog tela, tela slikara, nudi značenja o erotičnom narcizmu i deliričnoj privatnosti slikara koja se slikarstvom pokazuje drugom. Ova slika nije ponuđena samo gledanju već i čitanju,[152] tj. preobražaju pikturalnih oblika u mogućnosti ili dostupnosti za verbalne opise ili tumačenja:

> Slika je figurativni tekst i sistem čitanja... (...) Šta je to čitati? To je preći pogledom jednu grafičku skupinu i to je definirati jedan tekst ...[153]

Slika se čita prevođenjem ili tumačenjem, češće, interpretiranjem pikturalnog poretka,

---

[150] Kate Linker, "Representation and Sexuality", iz Brian Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986, str. 2391-392.
[151] Cvetan Todorov, Osvald Dikro, "Tekst", iz *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* II, Prosveta, Beograd, 1987, str. 219-228.
[152] Louis Marin, "Kako čitati sliku", iz Nenad Miščević, Milan Zinaić (eds), *Plastički znak - zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, 1981, str. 121-136.
[153] Louis Marin, "Elementi za slikovnu semiologiju", *Dometi* br. 7-9, Rijeka, 1981, str. 39.

ali i odnosima vizuelnih i pikturalnih upisa ili pokrenutih produkcija značenja u slici i, svakako, u kulturi.

Koncept preobražaja dela u tekst je teoretizovao Rolan Bart. U tekstu *Smrt autora*[154], postavio je koncept *teksta* ili *dela kao teksta* koji ne potiče od autora nego teksta/dela koje ima beskrajno mnogo realizacija u procesima čitanja:

> Kada je jednom Autor uklonjen, želja da se odgoneta tekst postaje potpuno jalova. Dati tekstu Autora znači nametnuti tom tekstu granicu, znači opskrbiti ga konačnim označenim, znači zatvoriti pisanje. (...) Točno na taj način književnost (odsada bi bilo bolje reći *pisanje*), odbijajući da dodijeli neko 'tajno' krajnje značenje, tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto što bismo mogli nazvati antiteološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna, budući da je odbijanje određivanja značenja, na kraju krajeva, odbijanje Boga i njegovih hipostaza – razuma, znanosti, zakona.[155]

Time je izvedeno vešto poništavanje predloga *predteksta* ili *izvora* dela u umu i osećanjima, odnosno, egzistenciji njegovog Tvorca (autora). Pažnja je usredsređena na spoljašnje u kulturi prepoznatljivo funkcionisanje teksta koji produkuje prostor i učinke svog delovanja odnosima sa drugim tekstovima i time 'operacijama' ili 'intrigama' koje čitalac sprovodi sa njim u *punom/gustom* prostoru kulture. Tekst ne stvara značenje iz sigurne logike *komuniciranja* koncepta *posredstvom* jezika. Tekst produkuje značenje odnosom sa drugim tekstovima posredstvom preseka, smeštanja, nadovezivanja, poništavanja, izmicanja, prekrivanja itd. Pokazuje se da nije jednostavan odgovor na pitanje ko to govori tekstom, iz teksta, jer 'glas' teksta nije glas samog autora. Glas autora je preoblikovan potencijalnostima produktivnih moći tekstova u tekstualnom svetu kulture:

> U svojoj priči *Sarrasine* Balzac, opisujući kastrata prerušena u ženu, napisao je i ovu rečenicu: 'Bila je to prava žena, s nenadanim strepnjama, iracionalnim hirovima, instiktivnim brigama, naglom smionošću, usplahirenošću i s finom osjećajnošću.' Tko to govori? Je li to junak priče koji želi zanemariti da je kastrat sakriven ispod žene? Je li to Balzac, pojedinac, koji na temelju osobnog iskustva poznaje filozofiju žene? Je li to Balzac autor koji iznosi 'književne' pojmove o ženstvenosti? Je li to sveopća mudrost? Romantična psihologija? Nikada to nećemo saznati zbog toga što je pisanje uništenje svakog glasa, svakog izvornog stajališta? Pisanje je onaj neutralni, složeni, posredni (*oblique*) prostor gdje naš subjekt nestaje, ono je negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva.[156]

Proizvodnja teksta je odvojena od *ideje* subjekta kao izvora pisanja. Subjekt u tekstu

---

[154] Roland Barthes, „Smrt autora", iz Miroslav Beker (1999), str. 197-201.
[155] Roland Barthes, „Smrt autora", iz Miroslav Beker (1999), str. 200.
[156] Roland Barthes, „Smrt autora", iz Miroslav Beker (1999), str. 197.

je ponuđen kao efekat prakse pisanja u spoljašnjim odnosima tekstova među[157] tekstovima. Sistem tekstova ili praksa produkcije tekstova je nadređena pojedinačnom subjektu i njegovom pojedinačnom naporu da se izrazi i upiše. Izrazi i upisi su varke tekstualnih ili međutekstualnih odnosa u spoljašnjim kontekstima situiranja i potencijalnih 'interakcija' tekstova. Bart je, zatim, u eseju *Od dijela do teksta*[158] postavio obrt od *produkta pisanja* koji vodi završenom i zaokruženom cilju, tj. delu, prema *praksi pisanja* koja vodi tekstu, tj. društvenom prostoru koji ne ostavlja sigurnim ni jedan jezik, izvana, niti bilo koji subjekt iskazivanja na položaju sudije, gospodara, analitičara, ispovednika, tumača, analitičara. Bart je ponudio sledeći pristup:

> Nasuprot tradicionalnom pojmu *djela*, dugo – i još danas – shvaćeno na, tako reći, njutnovski način, postoji traženje za novim predmetom, koji bi se postigao pomakom ili obrtanjem ranijih kategorija. Taj je predmet Tekst. Znam da je ta riječ pomodna (sam je često upotrebljavam) pa je mnogi sumnjičavo gledaju, ali upravo bih zato htio istaknuti glavna stajališta o Tekstu koji upravo, kako ga ja vidim, stoji na raskrižju. Riječ 'stajalište' valja tu shvatiti više u gramatičkom nego u logičkom smislu: sljedeća (stajališta) nisu dokazivanja nego iskazi, 'sugestije', pristupi koji svjesno ostaju metaforični. Tu su ta stajališta: ona se odnose na metodu, rodove, znakove, pluralnost, porijeklo, čitanje i zadovoljstvo.[159]

Bart je ponudio jednu dinamičnu koncepciju teksta: *teksta u pokretu*, koja je bila karakteristična za kritičku i eksperimentalnu praksu autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel*[160], odnosno, za atmosferu imanentne kritike strukturalističke statične koncepcije teksta. Tekst se doživljava samo u delatnosti proizvodnje, tj. tekst nije *komad*, već *sve ono* što prolazi delom ili, čak, *kroz* više dela istovremeno. Tu se tekst, gotovo, poistovećuje sa praksom u kojoj se odnose tekstovi i dela. Delo je shvaćeno kao dovršenje prakse, a tekst kao jedan trenutak ili isečak iz neprestane prakse. Tekst odlaže ili razlučuje (*différAnce*) delo i čini ga potencijalnim ali ne i prisutnim. Pri tome, tekst se ne zaustavlja u jednoj disciplini ili pojedinim rodovima (*žanrovima*) disciplina, već istupa iz hijerarhijskog poretka, zato je tekst paradoksalan i prestupnički. Njegovo mesto nije u sigurnom području visoke umetnosti, već klizi između područja visoke i popularne kulture i umetnosti. Ako se rečeno prihvati, tada se tekst može videti kao pluralnost koja je istovremeno pluralnost proizvodnje i pluralnost potencijalnih recepcija koje tek u trenutku zadržavaju proizvodnju čineći je *iluzijom dela*. Nasuprot delu koje kao da mora istaći svoje poreklo, tekst ističe preobražaje u intertekstualnim odnosima:

> ...*Ja* koji piše tekst nije nikad više do li papirnati *Ja*.[161]

---

[157] Julia Kristeva, "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971, str. 23-39; i Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
[158] Roland Barthes „Od djela to teksta", iz Miroslav Beker (1999), str. 197-201.
[159] Roland Barthes „Od djela to teksta", iz Miroslav Beker (1999), str. 202-203.
[160] Patrick Ffrench, *The Time of Theory; A History of Tel Quel (1960-1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995; Patrick Ffrench, Roland François Lack, (eds), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998.
[161] Roland Barthes „Od djela to teksta", iz Miroslav Beker (1999), str. 206.

Delo pripada potrošnji i, osim čitanja, potpada i pod moć ukusa. Tekst, naprotiv, promenljivošću i pokretnošću – možda bi se moglo reći i *igrivošću* – otežava čitanje, pogotovu kada se ukaže zahtev da se razmak pisanja i čitanja smanji ili, čak, ukine. I, konačno, tekst je stvar zadovoljstva i uživanja bez ostatka[162]. Pri tome, ovi Bartovi stavovi nisu artikulacija jedne razrađene i celovite disciplinarno kontekstualizovane *teorije teksta*, već obećanje i odlaganje *teorije teksta* samim tekstom u praksi pisanja. Bart je na najočigledniji način suprotstavio *proces pisanje* (*écriture*) zamislima 'pisma' kao završenog i postavljenog traga. Tekst, zato, funkcioniše kao *polje*, *mreža* ili *mapa* koja u procesu pisanja prekoračuje sistem na osnovu koga je organizovana i time na osnovu koga funkcioniše percepcija, gramatika, metafizika, pa čak i nauka. Tekst se odvija oko produktivnosti koja je upletena u *prakse označavanja* u mehanizme kojima se jedno društvo izvodi između privida i realnosti, odnosno, između potencijalnosti konstruisanja subjekta. Subjekt nije uslov teksta kao u tradicionalnoj metafizičkoj koncepciji moderne humanističke misli, već je tekst uslov i realnost subjekta. Subjekt je proizvod ili efekat u jednom trenutku presecanja tekstova ili, čak, njihovih mreža. Svaki tekst u jednoj mreži – ili kulturi – upija u sebe čitavo mnoštvo drugih tekstova i predstavlja njihov preobražaj. Na primer, Rubensova slika *Marija de Medići, francuska Kraljica, iskrcava se u Marselju* (1622-23) za 'naivnog gledaoca' biće neobičan i paradoksalan prizor iskazivanja javnog dostojanstva i moći naspram orgijastčkih seksualnih prizora. Na slici će se videti kako se ukazuju dva suprotstavljena događaja. Događaj koji prikazuje scenu iz života baroknih Francuza XVII veka i scenu, verovatno, pučkih seksualnih orgija. Malo ko će poverovati da su iskrcavanje Kraljice u Marselju pratile javne pučke orgije. Tek ako se ova slika, dramatični pikturalni poredak Rubensovog slikarstva, dovede u odnos sa političkim i istoriografskim tekstovima, odnosno, mitskim tekstovima, ova dva prizora će se usaglasiti i dovesti do smislenog značenja: moćna Kraljica stiže u Marselj i biva pozdravljena ne samo od podanika, već i od raznih prirodnih i nadprirodnih, tj. stvorenja iz mitologije itd... Time se iskazuje i potvrđuje njena moć. Ali, ta značenja ne proizlaze iz same Rubensove slike, čak ni iz njegovog teatralizovanog i *uzburkanog* gesta, već iz mogućnosti da se ta slika vidi upijanjem drugih okružujućih tekstova. Slično, problem možemo imati i sa Mocartovim *Rekvijumom* (1791) ili Betovenovom *Eroikom* (1804). Ova muzička dela zadobijaju religiozna, odnosno, politička značenja ne iz same muzike, već iz tekstualnih odnosa sa religioznim i političkim tekstovima koji su bili polazište za komponovanje *same* muzike. Mocartova religioznost ili Betovenovo divljenje Napoleonu Bonaparti su tekstualni omotači koje njihova dela zadobijaju u *postavljanju* u svet, tj. u kulturu i društvo. Svaki tekst, pa i slikarski i muzički, obeležen je intertekstualnošću kao stalno nuđenim i prinošenim *dodatkom* novih i, često, neuobičajenih značenja.

Zamena umetničkog dela zamislima teksta svojstvena je poststrukturalističkim teorijama umetnosti i zasniva se na pretpostavkama da: (1) svako umetničko delo proizvodi ili prenosi značenja; (2) značenja umetničkog dela analogna su jezičkim

[162] Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.



Peter Paul Rubens, *Marija de Mediči, francuska Kraljica, iskrcava se u Marselju*, 1622-1623.

značenjima, budući da je umetničko delo ponuđeno kao tekst ili dinamični poredak znakova; (3) idealni model proizvodnje i prenošenja značenja je tekst u pokretljivosti i nestabilnosti novih medija i produkcija vezanih za koncepciju umetnosti kao *događaja*. (4) stoga svako umetničko delo treba posmatrati kao specifičnu vrstu teksta (vizuelni, likovni, pikturalni, skulpturalni, ambijentalni, bihevioralni, plesni, muzički, teatarski tekst); (5) stoga umetnost treba opisati i objasniti kao tekstualnu praksu: kao proizvodnju koja ne prestaje. Tekst je oblik proizvodnje značenja i suočavanja različitih značenjskih modela (intertekstualnost). Tekstom kao modelom (sredstvom, praksom) proizvodnje značenja podjednako se opisuju govorni jezik, književni tekst, politički tekst, ljudsko ponašanje, reklame, video spotovi, opera, film, fotografije i likovna dela. To je moguće pošto se umetničko delo ne posmatra kao morfološki zasnovan i završen celovit unikatni objekt (trag, stvoreno delo, proizvod ljudskog manuelnog rada), nego kao oblik specifičnog *jezičkog* i *tekstualnog rada* kojim se proizvode – uvode u kulturu i razmjenjuju – značenja drugog stupnja u odnosu na prirodni govor i doslovno iskustvo. Odnosno, pokazuje se da nema *samog dela* ili *samog sveta*, da su delo i *svet* za *nas* posredovani tekstovima kulture u procesu.

Označiteljska praksa i umetnička praksa: *delo/subjekt u procesu*

Kada se u teorijskoj psihoanalizi, altiserovskoj teoriji ideologije i materijalističkoj teoriji teksta[163] od *Tel Quela* preko Žaka Deride do Žaka Lakana postavila zamisao 'traga' kao ostatka brisanja, poništavanja, cenzurisanja, skrivanja i naslojavanja, odnosno nanošenja znaka na znak, teksta na tekst, tj. dela na delo, postala je bitna teorija *označitelja*. Zatim, *rad označitelja* je izveden kao koncept *označiteljske prakse* za tumačenje i interpretiranje visoke i popularne umetnosti. Teorija *traga*, *označitelja* i *označiteljske prakse* je postavljena u otvorenom i neodređenom polju poststrukturalizma.[164]

Trag ili beleg/obeležje je u filozofskom značenju 'ono' što se suprotstavlja pojmu slike, *vestigium* naspram *imago*, a to znači suprotstavlja se neposrednoj i pokaznoj prisutnosti.[165] Trag je beleg ili ostatak odsutnog, na primer, *trag Drugog* po Levinasu[166]. Struktura znaka i, zatim, jezika – u najopšijem smislu – pokazuje da u jeziku nema pune prisutnosti, da znak uvek zamenjuje ono što je prisutno, da ga odlaže (*différAnce*)[167] u vremenu. Reč je o razlikovanju koje se odigrava u vremenu, istovremeno u različitim pravcima, između mišljenja, govora i pisanja. Znak se, pri tome, definiše

---

[163] Rosalind Coward, John Ellis (1985).

[164] Nenad Miščević, *Marksizam i poststrukturalistička kretanja*, Prometej, Rijeka, 1975; Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, University of Georgia Press, Athens GA, 1993.

[165] Nenad Miščević, "Trag", u "Bilješka o nazivlju", iz *Bijeli šum – studije iz filozofije jezika*, IC Rijeka, Rijeka, 1978, str. 20.

[166] Emmanul Levinas, „Drugi i Drugi", iz *Totalitet i beskonačno: ogled o izvanjskosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976, str. 194-197.

[167] Jacques Derrida "Différance", iz *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, str. 3-27.

kao 'ono' ili *bilo šta* što zastupa 'nešto' za nekog drugog. Znak je zamena u praksi posredovanja ili komuniciranja, gde nije reč o prisutnosti stvari, objekta, situacije ili događaja, već o zameni, zastupanju i, time, poništavanju onog centriranog ontološkog 'jeste' koje jezikom obećava prisutnost. Na primer, Žak Derida je filozofski projekt dekonstrukcije obećao kao ograničavanje jezičkog predočavanja prisutnosti:

> Jedna od glavnih uloga onoga što se u mojim tekstovima zove 'dekonstrukcija' jeste upravo ograničavanje ontologije, a pre svega ovog indikativa prezenta trećeg lica *S je P*.[168]

Pažnja je posvećena tragu i ulozi traga kao brisanju sopstva, odnosno, sopstvene prisutnosti u stalnom gubljenju: *gubljenju gubljenja*.[169] *Gubljenje gubljenja* može se razumeti kao raštrkavanje mogućnosti razlikovanja koje je odlaganje i skrivanje. Derida naglašava da prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se uobičajeno veruje, ono što znači sam znak, ono na šta referentno upućuje trag. Prisutnost je efekat pokaznosti traga 'od' traga u odnosu sa drugim tragovima, trag brisanja traga, traga naslojavanja tragova. Time se ukazuje da 'prisutnost' nije referent na koji ukazuje znak, već ono što je obećano ili potencijalnost odnosa tragova, tj. znakova ili tekstova u stalnom premeštanju i suodnošenju. Jedna od bitnih, sasvim ranih, postavki dekonstrukcije se odnosi na funkciju 'odnosa' ili ulančavanja tragova, znakova te, time, tekstova u kontinuumu koji se može prepoznati kao tekstualni kontinuum:

> Zašto tragova? I s kojim pravom ponovo uvoditi gramatiku u trenutku kada se čini da je neutralisana svaka supstanca, bilo fonička, grafička ili neka druga? Razume se, ne radi se o tome da pribegnemo onom istom pojmu pisma i da prosto preokrenemo disimetriju koju smo doveli u pitanje. Radi se o tome da se proizvede novi pojam pisma. Možemo ga nazvati *grama* ili *razluka*. Igra razlika u stvari pretpostavlja sinteze i upućivanja koji zabranjuju da u bilo kom trenutku, u bilo kom smislu, neki prosti element bude po sebi *prisutan* i da upućuje samo na sebe samog. Bilo da je reč o poretku usmenog ili pisanog govora, nijedan element ne može funkcionisati kao znak, a da ne upućuje na neki drugi element koji sam nije naprosto prisutan. Zbog tog ulančavanja, svaki 'element' – fonem i grafem – izgrađuje se polazeći od traga drugih elemenata lanca ili sistema u sebi. To ulančavanje, to tkivo, jeste *tekst* koji se proizvodi samo u transformisanju nekog drugog teksta. Ništa, ni u elementima ni u sistemu, nigde i nikad nije naprosto prisutno ili odsutno. Svuda su samo razlike i tragovi tragova.[170]

Ovakvo zamišljanje i pretpostavljanje *traga*, *znaka* i *teksta* u besprekidnom ulančavanju ima nekoliko važnih posledica:

- svi odnosi traga, znaka i teksta su spoljašnji odnosi odnošenja u izvesnoj prak-

[168] Žak Derida, „Pismo japanskom prijatelju", *Letopis Matice srpske* knj. 435 sv. 2, Novi Sad, 1985, str. 210-215.
[169] Jacques Derrida, „Freud and the Scene of Writing", iz *Writing and Difference*, Routledge, London, 2001, str. 289.
[170] "Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Kristevom)", iz Žak Derida (1993), str. 25-26.

si koja se može označiti kao materijalna praksa *pisanja* (*écriture*),

- tada se autoreferencijalnost traga, znaka ili teksta gubi u ime spoljašnjeg izvođenja intertekstualnosti, drugim rečima, značenje, vrednost, dejstvo ili moć traga, znaka ili teksta ne proizlazi iz njihove unutrašnje formalne ili predočive konstitucije, već iz *spoljašnjih poslova* među tragovima, znacima i tekstovima,
- reč je o važnosti trenutnog 'odnosa', a ne o važnosti postignute forme, kompozicije, strukture ili poretka,
- trag, znak ili tekst, nisu primarni metafizički koncepti, već pojmovi koji se izvode iz tragova, znakova i tekstova, tj. trag, znak i tekst su određeni promenljivošću, izvodljivošću i sekundarnošću, zato,
- ništa – nikakvo prisutno i ne-razlučujuće bivstvujuće[171] – ne prethodi *razluci* (odlaganju, *différance*) i prostiranju koje se događa među tragovima, znacima i tekstovima, te, može se reći da nema subjekta ili izvora koji bi bio pokretač, tvorac ili, tek, mesto porekla,
- sve to što izgleda kao 'referent' ili 'subjekt' traga, znaka ili teksta jeste efekat *razluke*, tj. proizvodnje nestabilnog i promenljivog odnosa među tragovima, znacima i tekstovima.

Zato se, za razliku od strukturalizma i strukturalističke semiotike, na trag, znak i tekst gleda, pre svega, kao na jedan trenutak u procesu označavanja: dinamičnog odnošenja među događajima traga, znaka i teksta. Ali, kakav je *karakter* tog događaja? Za dekonstrukciju, to je pre svega događaj unutar ili između tekstova[172]. Za teorijsku psihoanalizu, to je to je događaj vezan oko primata, dominacije, *označitelja* nad znakom, tj. tragom i tekstom.[173] Za autore između dekonstrukcije, teorijske psihoanalize i altiserove filozofije ideologije, tj. za autore oko časopisa *Tel Quel*[174], reč je o materijalnoj tekstualnoj praksi ili *označiteljskoj praksi*[175] unutar društvenog sukoba ili *klasne borbe*.

Označitelj je, lingvistički i semiotički, opisan kao konstitutivni materijalni deo znaka koji pojavnošću ili dejstvom zastupa pojam, odnosno, značenje i smisao. Prema lingvisti Ferdinandu de Sosisru, svojstva *akustičke slike*, tj. *nosioca znaka* ili označitelja su arbitrarnost (proizvoljnost) i diferencijalnost (razlikovanje):

> Predlažemo da se zadrži reč *znak* (*signe*) za naziv celine, a da se *pojam* (*concept*) i *akustička slika* (*image acoustique*) zameni sa *označeno* (*signifié*), odnosno *oznaka* (*signifiant*); ova dva poslednja termina imaju tu prednost što potcrtavaju suprotnost koja ih deli, bilo međusobno, bilo od celine kojoj pripadaju.[176]

---

171 "Semiologija i gramatologija (Razgovor sa Julijom Kristevom)", iz Žak Derida (1993), str. 27.
172 Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, 1981; ili Uroš Grilc, *O filozofiji pisave na poti k Derridaju*, Analecta, Ljubljana, 2001.
173 Slavoj Žižek, *Znak Označitelj Pismo – Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mala edicija Ideja, Beograd, 1976; Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec*, Analecta, Ljubljana, 1980.
174 Patrick Ffrench (1995); Patrick Ffrench, Roland François Lack (1998).
175 Julia Kristeva (1984).
176 Ferdinand de Sosir, "Priroda lingvističkog znaka", iz *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977, str. 135.

Po Rolanu Bartu, *označeno* (*signified*) nije *stvar* već psihička ili pojmovna predstava stvari. Na primer, označeno reči 'kuća' nije građevina u kojoj se može stanovati, već njena pojmovna predstava.[177] *Označitelj*[178] (*signifier*) je ono što je u relacionom odnosu sa *označenim*. Bart ukazuje da je *označitelj* čisti *relatum* ili *odnos*. Pri tome, dodaje, da je *označitelj* posrednik kome je neophodna materija, ali ona mu nije dovoljna da bi nastao znak koji se realizuje tek odnosom *označenog* i *označitelja*.[179]

Uticajnu metafiziku *označitelja* razvio je psihijatar osnivač teorijske psihoanalize Žak Lakan. Nesvesno je, po Lakanu, domen znakova, tj. u poretku je označiteljskog ulančavanja. Time što je nesvesno interpretirao, na način strukturalističkog mišljenja, kao *označiteljski lanac* ili *sistem*:

a. oslobodio je nesvesno bioloških značenja i referenci ka fiziološkom tumačenju nesvesnog,
b. oslobodio je nesvesno izražajne komponente i postavio je nesvesno kao sistem, tj. sistemski odnos,
c. približio je, time, strukturiranje nesvesnog i jezika, postigao je da se počne graditi teorija subjekta koja ne polazi od bioloških nagona i kulturalnih poriva, već od mesta subjekta u jeziku,
d. argumentovao je da se mehanizmi nesvesnog u nekim aspektima podudaraju s mehanizmima jezika,
e. povezao je jezik i subjekt, pokazavši da *označitelju* uvek pripada subjekt, čime je teoriju subjekta postavio kao *antihumanističku* – u središtu teorije nije subjekt nego označitelj iz sistema jezika koji određuje subjekt ili preko koga se određuje subjekt i odnos subjekata.[180]

Lakan je de Sosirovu formulu lingvističkog znaka – određenu odnosom označenog (zamisli, pojma) i označitelja (zvuka, nosioca znaka, materije) – obrnuo i izrazio matemom: O/o. Ovaj matem se čita: Označitelj kroz označeno, gde crta između označitelja i označenog ima karakter *pregrade*.[181] *Pregrada* je ono što razdvaja i udaljava. Lakanovsku dijalektiku znaka karakteriše dominacija označitelja nad označenim. Seksualna orijentisanost upotrebljene metafore je očigledna. Označitelj odgovara idealitetu falusa, a označeno je pasivni, proizvedeni element, možda i žrtva označitelja. Pregrada simbolički prikazuje opiranje (otpor) uspostavljanju značenja i, time, znaka u trenutku kada označitelj *prodire* u označeno. Lakan je dao više, često i protivrečnih, *definicija označitelja*[182] u širokom rasponu od lingvističkog post-sosirovskog određenja preko materijalističke interpretacije do metafizike subjekta u polju označiteljskih odnosa:

---

177 Rolan Bart, „Označeno", u „Označeno i označujuće", u „Elementi semiologije", iz *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 309.

178 U brojnim prevodima strukturalističke i poststrukturalističke literature pojam 'signifier' je prevođen kao: *označujuće* ili *označivalac*. Danas je ustaljen termin: *označitelj*.

179 Rolan Bart (1979), „Označujuće", u „Označeno i označujuće", u „Elementi semiologije", str. 312.

180 Nenad Miščević (1978), "Označitelj", u "Bilješka o nazivlju", str. 21.

181 Žak Lakan, "Instanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo", iz *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 153.

182 Radoman Kordić (1997), „Označitelj i njegovo odredište", str. 151-192.

1. označitelj je slušni materijal što, ipak, ne znači zvuk,
2. označitelj je znak koji ne upućuje na objekt, koji ne ostvaruje funkciju referiranja (ukazivanja) na ono izvan znaka u svetu,
3. označitelj treba shvatiti kao nešto različito od značenja, razlikuje ga to što je po sebi bez značenja,
4. označitelj ima vlastite zakone nezavisno od označenog,
5. od znaka postaje označitelj, moment kojem je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna tačka koja se otvara primanju različitih smislova, odnosno, nije označitelj ono što prethodi znaku, već je označitelj ono što ostaje od znaka,
6. označitelj je instrument kojim se izražava iščezlo označeno,
7. označitelj je imperativ, tj. bez strukturiranja označitelja nikakav prenos smisla nije moguć,
8. označitelj treba shvatiti kao materijal jezika, a jezik nije nematerijalan,
9. označitelj je znak koji upućuje na drugi znak, koji je kao takav strukturiran da bi označio odsutnost jednog drugog znaka,
10. označitelj je *nesmislen*, on je *glup*, zato što dobija smisao kao slova pisaće mašine, samo kada prebriše jedan drugi označitelj zauzevši njegovo mesto na ispisanoj stranici papira,
11. označitelj se odražava u premeštanju koje je uporedivo s premeštanjem u svetlećim reklamama ili obratnim memorijama kompjutera,
12. označitelj je celina manjka,
13. označitelj materijalizira smrt,
14. označitelj ima *funkciju falusa*, dakle ima aktivnu funkciju u određivanju učinaka u kojima se ono što je podatno označavanju pojavljuje kao ono što podnosi upis označitelja, postavši preko te želje označeno,
15. označitelj može delovati samo ako je prisutan u subjektu, odnosno, označitelj može delovati samo ako se smešta u vlastitoj tvorevini – subjekt je njegova tvorevina,
16. funkcija označitelja se određuje samo odnosom s drugim označiteljima,
17. jedan označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj,
18. za jedan označitelj svaki drugi označitelj može zastupati subjekt,
19. jedan označitelj zastupa subjekt za sve druge označitelje, ili
20. označitelj je ono što zastupa subjekt za jedan drugi označitelj, a ovaj označitelj bi će, dakle, označitelj zbog koga svi drugi označitelji zastupaju subjekt; u nedostatku tog označitelja svi ostali ne bi zastupali ništa.

Ipak, ona karakteristična i uvek ponavljana definicija *označitelja* u lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi glasi:

> Naša definicija označitelja (druge i nema) jeste: označitelj je ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj. Ovaj označitelj biće, dakle, označitelj zbog kojeg svi ostali označitelji predstavljaju subjekt: to će reći da u nedostatku tog označitelja, svi ostali ne bi predstavljali ništa. Jer sve što je predstavljeno, predstavljeno je za nešto.[183]

[183] Žak Lakan (1983), „Povratak subjekta i dijalektika želje u Frojdovskom nesvesnom", str. 298.

Drugim rečima, nije subjekt taj koji komunicira pomoću označitelja sa drugim subjektom ili subjektima, naprotiv, označitelj je taj koji preko subjekta, koga anticipira, dolazi do drugog označitelja i uspostavlja *osnovni lanac* S1 i S2.[184] Lakanova teorija označitelja je, zato, antihumanistička. Lakan nije antihumanista zato što poništava *ljudske vrednosti*, ma šta to značilo, već zato što izmešta iz centra komunikacije subjekt i komunikaciju pretpostavlja kao događaj između, barem dva, označitelja – S1 i S2. Ma koliko se razlikovale navedene definicije označitelja, *one* ukazuju na bitne strukturalističke, materijalističke i psihoanalitičke odrednice označitelja kao *materijalnog odnosa*. Zahtev za *odnosom* koji postavlja označitelj jeste uslov potencijalnog izvođenja subjekta. Lakanove odrednice su strukturalističke pošto se označitelj tumači tek u strukturalnom odnosu barem dva označitelja (S1 i S2), odnosu, koji je početak ulančavanja koje će anticipirati svaki potencijalni smisao, značenje, pa time i subjekt:

...prsten u ogrlici koja je prsten u drugoj ogrlici sastavljenoj od prstenova.[185]

Definicije označitelja su materijalističke, pošto se materijalnost označitelja i materijalnost odnosa označitelja nadređuje *označenom* (konceptu) i značenju (efektu). Time se zasniva materijalistička teorija *jezika* kao sistema posredstvom koga se uspostavlja nesvesno, a to znači i 'subjekt'. Lakanovska teorija subjekta je materijalistička teorija. Ona je psihoanalitička pošto označitelj predočavaju kao idealitet unutar *drame seksualnosti*, tj. na simboličkom i zakonodavnom planu kao koncept *falusa* u odnosu sa *Zakonom*. Bitna posledica strukturalističke, materijalističke i psihoanalitičke teorije označitelja je da struktura jezika uvek postoji pre nego što subjekt u određenom trenutku mentalnog razvoja pređe njegov *prag*, tj. jezik je strukturiran u nesvesnom. To znači da je nesvesno dato kao označiteljski poredak (lanac označitelja, mreža označitelja) pre nego što se subjekt pojavio na sceni. Da bi se subjekt pojavio na sceni, mora biti postavljena scena za njega, a ta scena je scena materijalnih odnosa ili ulančavanja označitelja. Ali, ulančavanje označitelja nije rad i red samog razuma – takozvani red Svetog Tome Akvinskog ili, kasnije, Dekarta – to je mesto prekida unutar sigurnog/osiguranog značenja i smisla sa potencijalnošću i anticipacijama koje svaki prekid na dramatični način obećava. Ali, označitelj materijalizuje prekid u nečemu što još ne postoji, što još nema poredak.[186] Pri tome, ta materijalizacija koju *izvodi označitelj* kao manjak, kao negativno ili ispušteno 'mesto', konstitutivno je za svaki red/poredak i postignuće u životu. Manjak je označitelju svojstven kao nešto najsvojstvenije i sudbonosno. Na primer, označiteljska intervencija koja se naziva *prošiveni bod* (*point de capiton*)[187] podrazumeva događaj unošenja jednog označitelja u neko značenjsko polje i promenu tog značenjskog polja bez pridodavanja novog ili drugog značenja. *Prošiveni bod* je intervencija označitelja, instrumentalni događaj, a ne posledica značenja. Označitelj se ne izmišlja – *on* interveniše i menja poredak zamišljenog ili proizvedenog značenja

[184] Radovan Kordić, "Psihoanalitička prevara", iz Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Miščević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić, i Žak Lakan, "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987, str. 20.
[185] Žak Lakan (1983), str. 159.
[186] Radoman Kordić (1997), „Označitelj i njegovo odredište", str. 175.
[187] Slavoj Žižek, "Od *prošivenog boda* do nad-ja", iz *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984, str. 29-51.

i smisla u polju gde se izvodi. Nije stvar u denotaciji ili konotaciji znaka ili teksta, odnosno, poretka umetničkog dela, već u *intervenciji označitelja*, tj. *samog označitelja* bez značenja, tj. znaka kome nedostaje značenje (konotacija i denotacija).[188] *Manjak značenja* svojom intervencijom menja vizuru posmatrača ili slušaoca, odnosno, čitaoca prema ponuđenom poretku značenja i smisla u znaku, tekstu ili umetničkom delu. Primer može biti *to* kako manjak manuelnog rada u Dišanovim *ready madeima* menja pogled na status skulptorskog umetničkog dela. Na primer, Dišanova *Fontana* se ne može posmatrati, razumevati i prosuđivati na osnovu upisanih tragova manuelnog i telesnog rada, te veštine tehničkog umeća koja je akumulirana u delo, već na osnovu koncepta *ready madea* i, pre svega, načina izvođenja intervencije preuzimanja i premeštanja svakodnevnog objekta u značenjski i smisaoni poredak umetničkih dela. Rad unutrašnjeg oblikovanja dela je zamenjen spoljašnjom intervencijom na gotovom objektu. Manjak/nedostatak *tragova* manuelnog i telesnog rada određuje bilo koji *ready made* ne dodajući mu značenja, menjajući njegovo mesto u polju ulančavanja drugih *ready madea* i objekata svakodnevice. Takođe, primer *sudbonosne uloge manjka* može se prepoznati i u Đorđoneovoj slici *Tempesta* (*Oluja*, oko 1510). Đorđoneova slika i danas provocira radoznalost istoričara, teoretičara umetnosti i umetnika.[189] Analiza *njenog pikturalnog sadržaja* je jednostavna, sadržaj je čitljiv: u času kad se priprema oluja koju obećava munja na nebu među tamnim oblacima, opaža se polunaga žena sa detetom i, nešto dalje, vojnik ili putnik sa štapom među gradskim ruševinama. Slika obrazuje neizvesni i nesigurni pikturalno posredovani značenjski prizor. Gledalac se pojavljuje pred slikom kao neka vrsta voajera. On 'viri' pogledom u nepoznati svet, tj. kao da ulazi u *tuđ život*. Za gledaoca ostaje tajna *ko je ko* na slici i koje su značenjske funkcije odnosa prikazanih pikturalno oblikovanih figura. Slika je sasvim tajanstvena u nešifriranom odnosu prikazanog prizora i nedostajućeg teksta koji će reći da li je na slici alegorijski prizor, autobiografski pikturalni narativ, istorijska scena, vežba iz komponovanja, zabeležena fantazija, san itd. Neki istoričari i teoretičari govore o jednostavnom doslovnom prizoru. Značenje je iscrpljeno opisom vidljivog sadržaja slike: muškarac, žena i dete u olujnom danu među zidinama grada koji se gubi u bujnoj podivljaloj prirodi. Odnos žene i muškarca je erotizovan: simbolizacija falusa i pokazana nagost. Drugi tumači u Đorđoneovoj slici vide alegoriju ili metaforu 'traumatičnog' slikarevog vanbračnog porekla. Treći govore o uništavajućem ratu Hazburgovaca i Venecije. Četvrti ili peti govore o *ezoteričnoj* pobedi 'racionalnog', muškog, principa zapadne civilizacije nad ženskim, 'intuitivnim', principom; a šesti pristupaju strukturalnoj i semiotičkoj raspravi koja treba da dešifruje stvarne ili hipotetičke simbole i njihove odnose sa tekstovima kulture, ali i produkuje simbolički *horizont* značenja i smisla slikarskog dela itd. Lista mogućnosti predloženih značenja je potencijalno beskrajna, varijantna i, svakako, proizvoljna. Na primer, N-ti tumači traže istorijska

---

188 Slavoj Žižek, "Rigidni označitelj i *objet a*", u "*Che vuoi?* - Identitet", iz *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002, str. 136-139.

189 Paul H.D. Kaplan, "The Storm of War: The Paduan Key to Giorgione's *Tempesta*", *Art History* vol. 9 no. 4, Oxford, 1986, str. 405-427.

objašnjenja *uzročnih uslova* nastanka slike, govore o erotizovanom nanosu boje, gotovo *oluji gestova* kojima se slikar upisivao u pokušaju da se suoči sa *istinom slikarstva* u pikturalnom polju gestualnih nanosa boje. Na primer, francuski slikar i filozof Mark Devad je ponudio na najpotresniji način pristup Đorđonevoj *tajni* u slici *Oluja*:

> Čemu se, iz dna svoje patnje, slikar kroz suze smeje? Jeziku, utoliko ukoliko on zamenjuje ono što nema seksualni odnos. To slikar svedoči bez reči i zbog toga se toliko govori o slikarstvu. Umesto da govori, slikar je u ćutanju i sa dna svoje patnje pokreće gestove boje koji su njegovo uživanje. Pogledajte oblike-boje, bujne oblike boje na Đorđonevoj *Oluji*, koji je pre pet vekova započeo ono što se zove moderno slikarstvo u kojem je gest kista, boje one što čini oblik više nego crtež za koji se još i uvek vezuje pogled (po čemu Đorđoneova 'revolucija' nije samo 'istorijska', nego vraćanje gestu koji se oduvek čini). *Oluja*: pejzaž (prema *Traumdeutung*-u: uterus) i dva portreta (to jest, opet po *Traumdeutung*-u: dva falička oblika). Od jednog do drugog pola, gubitak nemog čvora: muškarac je oslonjen na štap, a iza njega polomljen stub (večnost i/ili kastracija); žena, pred erekcijom deteta koje doji, iskrenula je otvorene butine prema muškarcu (za razliku od Device sa detetom). Između njih dvoje, iznad i iza, pukotina faličkog bleska munje; dole i ispred, 'riverrun' (potok); u sredini, naviše, most; u sredini, naniže, čamac, obale. Postoji ekvivalentnost između dva pola u njihovom gubitku čvora, to jest između njih nema odnosa. Što poriče mimoilaženje pogleda dve ličnosti: oni ne čine čvor, ne susreću se svaki na jednom kraju elipse: ako je pak muškarčev pogled upućen prema ženi-majci (njegov simptom: seksualna opsesija), pogled žene (nezadovoljene) ide drugde: prema nama kao da nam kaže da je muškarac, više nego simptom, za nju patnja. Ako na nivou pogleda između muškarca i žene nema ekvivalentnosti, to upravo znači da kod muškarca postoji želja za seksualnim odnosom; ali kako se usredsrediti na gest a ne na pogled dva pola, zapaža se postojanje ekvivalentnosti u gubitku, znači ne-odnosu. Mislim da nam *Oluja* govori da nema seksualnog odnosa. Govori nam ćutke, jer ne dozvoljava da se padne u zamku reči koje udvajaju sliku ili koje slikar udvaja: u principu slikarstva nalazi se materija stavljena u pokret gestom koji napušta oblike izložene pogledu. Mi, koji se nazivamo moderni slikari, mi smo u samom principu i na svršecima slike. Ono što se nameće kao simptom u jeziku: seksualna opsesija – umetnost oblikuje u oluju gestova ili igru kockama: konverzija u telo.[190]

Reč je o lociranju manjka, onog što ispada iz reda značenja i smisla. Slici – zaista – nešto nedostaje. Ponuđeni manjak pokazuje i svedoči da je Đorđoneova *Oluja* u poretku označitelja, onog manjka koji upravlja njenom fatalnom privlačnošću za po-

[190] Marc Devade, „Slikarstvo ... izbliže", iz „Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizuelne umetnosti" (temat), *Mentalni prostor* br. 4, SKC, Beograd, 1987, str. 87-88.



Đorđone, *Oluja (Tempesta)*, oko 1505.

gled koji se upisuje u traganju za 'bodom' koji prošivanjem treba da nas ubedi u razumljiva značenja i legitimni smisao viđenog. Ali, kao da sve to izmiče, *rasipa* se i šavovi značenja i smisla *pucaju*. Ne može se uspostaviti kriterijum legitimnosti značenja. Slici nedostaje taj jedan *ubod* koji će *prošiti* hibridne pikturalne figure i heterogene prizore u konzistentni značenjski poredak. Manjak ukazuje na sebe kao obećanje – anticipacija svakog mogućeg smisla i nemogućnost da se taj smisao formalizuje do konkretnog i pojedinačnog značenja: *poruke te slike*. Đorđoneova slika ne govori, ona obećava ali iz nemosti slikarstva vizuelno izbija *samo obećanje*. Pikturalni 'tragovi' ovog dela nisu još znaci, odnosno, to su znaci koji su izgubili mogućnost povezivanja označenog sa označiteljima. Kao da ostaje samo obećanje i potencijalnost... izmicanje koje jeste karakter označitelja: potvrda *manjka* oko koga se možda mogu izgraditi smisao i značenja u svoj krhkosti, nežnosti, nasilnosti, požudnosti, uplašenosti i razornosti.

Zamisao *označiteljske prakse* ponuđena je iz kruga autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* tokom šezdesetih godina XX veka. *Označiteljska praksa* (*pratique signifiante*) je *praksa* preobražaja materijalne strukture teksta – produkcije značenja, preobražaja tekstualnog značenja u društvenoj borbi. *Označiteljska praksa* je praksa proizvodnje bilo kog i kavog značenja u konkretnim materijalnim društvenim okolnostima u polju dejstva nesvesnog. Drugim rečima, *označiteljska praksa* nastaje zato što označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj u društvenom polju i polju nesvesnog. Po Juliji Kristevoj, *označiteljskom praksom* naziva se preobražaj prirodnih i društvenih *otpora*, *ograničenja* i *zastoja*, čime se nagoveštava dinamička materijalna intervencija teksta u njegovom tekstualnom ili semiotičkom kontekstu.[191] Označiteljska praksa istovremeno strukturira i destrukturira okružje teksta. Subjekt je označiteljskom praksom *stavljen u proces* (*sujet en procès*),[192] što znači da je svaka samoidentifikacija podvrgnuta osporavanju, krizi, otporima i preobražaju. Zamisao označiteljske prakse uvedena je iz dva relativno bliska teorijska konteksta: (a) iz lakanovske teorijske psihoanalize, u kojoj se tim pojmom opisuje interventna dominacija označitelja (materijalnosti jezika) nad označenim u funkcijama znaka, i (b) iz poststrukturalističke kritike znaka kao statičkog poretka, ukazivanjem da je znak, po Žaku Deridi, tek jedan trenutak u procesu preobražaja značenja.[193] Odnos teksta, konteksta i subjekta nije *statičan poredak* (struktura, prema naučno orijentisanom strukturalizmu) ili *sistem* (prema *školi iz Tartua*) nego dinamičan odnos gradnje i razgradnje prakse u materijalnim, tj. označiteljski situiranim društvenim okolnostima.[194]

U grupno[195] predočenom tekstu „Umetnost, društvo/tekst: Nekoliko napomena o sadašnjim uslovima klasne borbe na području književne produkcije i njenih ideologija", koji zastupa stavove redakcije prolakanovskog časopisa *Razprave*

---

[191] Julia Kristeva (1984), „The Signifying Process" i "Four Signifying Practices", str. 68-71 i 90-106.
[192] Julia Kristeva, „The Subject in Process", iz Patrick Ffrench, Roland François Lack (1998), str. 133-178.
[193] Rosalind Coward, John Ellis (1985), "Kritika znaka", str. 154-187.
[194] Julia Hristeva (Julia Kristeva), "Ekspanzija semiotike", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974, str. 329-344.
[195] Redakcijski uvodnik: Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik i Slavoj Žižek. Videti: "Umetnost, družba/tekst", *Razprave Problemi* št. 3-5 (147-149), Ljubljana, 1975, str. 1-10. Prevod: "Umetnost, društvo / tekst", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2-5.

Problemi, nalazi se eksplicitna kritička oprimerenost analitičkog postupka kojim se iz strukturalističkog materijalizma prožetog laknovskim materijalizmom predočava 'problem sa' književnošću i umetnošću. Ovaj tekst je veoma *telkelovski*[196] sa svim onim odstupanjima od *telkelovštine radikalnog maostičkog tipa*[197], što je uzrokovano posebnošću *jugoslovenskog puta u samoupravni socijalizam* i rekonstituisanja slovenačke teorijske psihoanalize u uslovima jugoslovenskog socijalizma tokom sedamdesetih godina XX veka. Tekst nema onu revolucionarnu *zahuktalost* i *ekstatičnost* koju su *telkelovski* spisi imali, upravo zato što nastaje u postrevolucionarnom društvu koje ne dozvoljava više direktnu *harizmatsku* revolucionarnu retoriku, već je smešta u *udaljene* istorizacije revolucije ili na teorijske i filozofske registarski razdeljene distance između revolucije i analize klasne borbe. Tekst je, u teorijskom smislu, *levičarski izraz* i *identifikacija klasne borbe*, tj. nesvesnog, u književnosti i umetnosti, ali i njegova simbolička situiranost u društvu zasnovanom na simboličkom fetišiziranju i otuđenju od klasne borbe koje prekriva/skriva svako *Realno* te borbe usred aktuelnog društva. Iz ovog kanonskog, složenog i zamršenog teksta mogu se izdvojiti tri karakteristična mesta:

1. status *klasne borbe* u odnosu na književnost i umetnost,
2. ulogu *označiteljske prakse* u odnosu na književnost i umetnost, te
3. analizu *odražavanja* društvenog u književnosti i umetnosti.

Klasna borba, *označiteljska praksa* i *odražavanje* su pokazni instrumenti kojima se uobličava mesto i uloga umetnosti u odnosu na društvo, pre svega, u građanskom ili buržoaskom društvu.

Značaj *klasne borbe* u odnosu na književnost i umetnost vidi se kao materijalističko problematizovanje rada u *jeziku* i odnosa *stila* ili *retorike* na pitanja *ideologije*. U pitanju je, za razliku od visokomodernističke *metafizičko-egzistencijalističke* i *angažovano-egzistencijalističke* kritike humanizma[198], poznomodernistička strukturalističko-materijalistička kritika humanističkog gledišta i projekta društvene borbe:

> Takozvana 'književnost' danas se – kao i celokupno područje 'umetničke' prakse – *događa u uslovima klasne borbe* (da upotrebimo dovoljno konciznu formulaciju iz jedne polemike u *Komunistu*). Nema *nikakvog* opštehumanističkog 'ljudskog postojanja', *nikakvog* 'ljudskog nasleđa', koje već u jezgru ne bi bilo obeleženo rascepom koji unosi ova borba. Naglašavanje opšteg humanizma, u bilo kojoj varijanti, uvek je samo specifični efekat prikrivene afirmacije *određenog* pola klasne borbe. Analiza ovde mora ići do kraja: u 'najneutralnijoj' tematici, u impresionističkoj mrtvoj prirodi, u nevinoj ljubavnoj pesmi – svuda je potrebno – kao njenu 'odsutnu', 'negativnu' određenost – prepoznati istorijski specificiranu klasnu poziciju; treba skrenuti pažnju da su za takvu analizu *posebno* prikladne na

---

[196] Julia Kristeva (ed), *Prelaženje znakova*, Svjetlost, Sarajevo, 1979; Kristeva (1984).

[197] Jedan od bitnih razvoja tekstualnog materijalizma autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* je vodio ka maoističkoj revolucionarnoj analizi tokom šezdesetih godina XX veka. Videti: Patrick Ffrench (1995), "*Tel Quel* marxism ", str. 107-125; i "En Chine" (temat), *Tel Quel* no. 59, Paris, 1974.

[198] Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1964. i Dušan Pirjevec, "Svet u svetlosti kraja humanizma", *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969, str. 151-177.

izgled 'neutralne' i 'opšte teme', jer nam one omogućavaju da najjasnije izvedemo 'efekat otuđenja', koji 'nevinu neutralnost' raspršuje u mrežu istorijske konkrecije.[199]

Ono što se u humanističkoj (kapitalističkoj, građanskoj) ideologiji književnosti i umetnosti pokazuje jeste *oslanjanje* na strukturiranje radnog procesa na koji se kasnije oslanja kao na *specifični fetišizam*: umetničko delo kao proizvedena, ali neupitna i neproblemska, vrednost. Drugim rečima, *radni proces* književnosti i umetnosti je postavljen nasuprot *radnom procesu* industrijske proizvodnje, zato što književnu i umetničku proizvodnju određuje zanatsko jedinstvo radne snage i sredstava za rad. Time se zastupa iluzija da je književna i umetnička proizvodnja prototip neotuđenog rada:

> Upravo to što se sva ideološka privilegovanost književnosti temelji na društveno nedominantnoj strukturi njenog specifičnog radnog procesa, povratno deluje na sam tekstualni proces, kojim se, kao *književnost* (tj. kao specifična istorijska strukturacija tekstualnog procesa), određuje u ideologiji tako reći isključivo *per oppositionem* (i možda *per negationem*), s obzirom na dominantni kapitalistički proizvodni proces. To znači da kulturno-idealistička mistifikacija književnosti zavisi od shvatanja književnosti, kao proizvodnje po uzoru na dominantnu proizvodnju, radikalno isključenog iz ove mistifikacije: samo iz te opozicije, koja već unapred priznaje kapitalističku kategoriju proizvodnje za osnovu poređenja, moguća je kulturnička *fetišizacija* teksta kao književnosti i umetnosti. Ta fetišizacija, koja predstavlja aktivnu propast tekstualne negativacije i njenog subverzivnog delovanja u građanskoj organizaciji društveno simboličkog, ima pre svega dve posledice: humanizmu, kao građanskoj ideologiji, donosi 'materijalnu osnovu' a, ujedno, književnu strukturaciju teksta društveno dopušta samo *sub specie* ideologije, dakle, već unapred prilagođenu interesima vladajuće klase.[200]

Poenta izlaganja je u ukazivanju da je društvena borba – a danas se vidi da *borba* nije samo *klasna* već je i rasna, kolonijalna ili neokolonijalna, etnička, nacionalna, rodna, generacijska, profesionalna, institucionalna, globalistička, antiglobalistička, lokalna itd. – takva da umetnost, pre svega, umetnost buržoaskog/građanskog društva pokazuje kao prividno autonomnu i izvan društvenih sukoba i borbi. Autonomija umetnosti, estetska bezinteresnost ili nezainteresovanost, formalistička centriranost *samog* oblika umetničkog dela, *samo* umetničko delo, unutrašnja logika razvoja umetničkog dela, sveta i istorije umetnosti, te autentičnost ili univerzalnost umetničkog dela i umetnosti, jesu složeni prividi koje zapadna umetnost zadobija iz *društvene borbe* predočavanjem statusa umetnosti kao nečega što je posebno i izuzetno, odnosno, *izuzeto* od društva i društvenih borbi. Umetnost je prikazana i situirana kao *idealno* područje ljudskosti i time realizacija ideologije humanizma kao ideologije koja centrira ljudskost kao najvišu vrednost društva. Ukazuje se u popularnim, ali i u profesionalnim diskusijama

---

199 "Umetnost, društvo / tekst" (1978), str. 2.
200 "Umetnost, društvo / tekst" (1978), str. 2.

o umetnosti, da je umetnost nešto što je po *sebi lepo, pozitivno, etički i tehnički dobro, dostupno svim ljudima* itd. Da bi se društvo usred društvene borbe predočilo sebi i drugima kao 'društvo slobode' i *humanosti*, ono mora da u umetnosti dokine pokaznost društvene borbe pokazujući je kao nešto što je izvan ili iznad svake borbe pa, u transcendentnom smislu, i iznad života.

Pojam *označiteljske prakse* koji je preuzet iz *telkelovske* terminologije dobija u ovom tekstu zaoštreno materijalističku (istorijski materijalizam) i psihoanalitičku lakanovsku karakterizaciju i priprema mogućnost za *problematizaciju* pojma *odraz*[201] iz tradicije marksističke estetike. Put razmišljanja autora teksta je sledeći:

1. umetničko, tj. književno delo, je u odnosu sa *spoljašnjim okružjem*, pri čemu je spoljašnje *polje društvenog*,
2. društveno nije doslovno ili mehanički odraženo književnim delom, a to je zato što je spoljašnjost, zapravo, *unutrašnja spoljašnjost*,
3. društveno se umetničkim delom isključuje, a to što isključuje društveno nije, dodaću, kako je to mišljeno u modernizmu, nekakav *predljudski haos* ili *neodredljivi bezdan prirode*, već to je *određena praksa*,
4. ta praksa je *označiteljska praksa*, što znači da je to stvarna osnova onoga što Sigmund Frojd naziva *nesvesnim*, a Karl Marks naziva *klasnom borbom*.

Isključivanje, tj. skrivanje, prekrivanje ili prividno poništavanje, pokaznosti *označiteljske prakse* u umetničkom delu je uslov za postojanje *društvenog*, ali i uslov za postojanje umetnosti kao privilegovane autonomne prakse unutar društvenog. Umetnost nije ta koja odražava društveno na ogledalni način, već 'zastupa' društveno skrivajući ili poništavajući *označiteljsku praksu* kojom nastaje. Klasično i neoklasično slikarstvo ili romantičarska muzika sebe pokazuju u tehničkom i pojavno-čulnom smislu kao dela izvan i iznad svakodnevice. I, time što poništavaju mogućnost posredovanja svakodnevice u ime univerzalnog *transcendirajućeg* izgleda dela, oni kao da poništavaju *označiteljsku praksu*, koje kao da nema, koja kao da je izvan polja pokaznosti umetničkog dela. Argumentacija za ovu tezu je sledeća:

> Odnos spoljašnjosti, u kojoj se umetnost nalazi s obzirom na polje Društvenog, ne znači prema tome da ostajemo u ravni *mehaničkog* odražavanja, gde književnost npr. 'imitira' *stvarnu* realnost koja je izvan književnosti i koju uzalud pokušava da zahvati; ne znači zato što je ta spoljašnjost 'unutrašnja spoljašnjost':
>
> Ono što isključuje Društveno, a kroz to isključivanje Društveno se konstituiše, nije – u šta bi mnogi hteli da nas ubede – nekakav 'predljudski haos', neodredljiv bezdan 'prirode', nego to je *već određena praksa, označiteljska praksa*, 'stvarna osnova' onoga što Frojd naziva 'nesvesnim'.[202]

Ukazuje se, zato, na dijalektički obrt kojim se predočava da *označiteljska praksa* jeste ta kojom se ostvaruje društveno dok se umetničkim delom pokazuje da ga nema i da se

---

[201] Todor Pavlov, *Teorija odraza: osnovna pitanja dijalektičko-materijalističke teorije saznanja*, Kultura, Beograd, 1947; Đerđ Lukač, *Osobenost estetskog*, Nolit, Beograd, 1980.

[202] "Umetnost, društvo / tekst" (1978), str. 2.

sa umetničkim delom dešava pokretanje onog prvobitnog, izvornog, predizražajnog, tj. predljudskog haosa. Iluzija koju umetničko delo stvara pokazujući da je intuitivno, spontano, autentično, stvoreno kao iz prirode, transistorijsko ili transgeografsko *iluzija* je koju proizvodi, upravo *označiteljska praksa* time što u onome što *ona* stvara skriva *sebe* kao produktivnu silu stvaranja. Iluzija o kojoj je ovde reč, nije perceptivna iluzija opažanja dela, već ideološka iluzija identifikovanja umetničkog dela u odnosu na društvo i subjekt. Drugim rečima, umetničko delo nastaje iz *označiteljske prakse* time što se 'ona' skriva/poništava u iluzijama o slobodnoj i nesputanoj pokaznosti stvaralačkog umetničkog čina iznad i izvan društvenih uslovljenosti. *Označiteljska praksa* je, zato, prelazeći interpretativni put od Frojda do Lakana, data kao *stvarna osnova* onoga što se hipotetički može nazvati *nesvesnim* i to *nesvesnim strukturiranim kao jezik* u društvenoj borbi. Na primer, apstraktno slikarstvo Džeksona Poloka[203] (*dripping* slike *Convergence*, 1952) ili modernistička muzika Olivera Mesijana[204] (*Sept haïkaï* za klavir i mali orkestar, 1962) zasnovane su na uverenju o suočenju umetnika (slikara, kompozitora) sa nesputanom prirodom i njenom pokretačkom snagom za stvaranje umetnosti. Oni se ponašaju i deluju kao da postoji neka *sila* ili *moć* izvan društva koja upravlja umetničkim stvaranjem i stvaranje predočava kao izraz slobode i *dejstva bez granica*. Ta kao neupitna i, zatim, kao *natprirodna sloboda*, koja izgleda da je iznad političkih kontekstualizacija, nagonskih izraza, posredstvom životnog (Polok) i mističkog (Mesijan) predočavanja 'istine umetnosti', ponuda je iluzija koje skrivaju da umetnici deluju u sasvim određenim političkim kontekstima hladnoratovske[205] Amerike i pozno-kolonijalne Francuske. Zamisli 'životne slobode' i 'mističke slobode' jesu zastori koji skrivaju hladnoratovske političke i kulturalne strategije u kojima se umetnost pokazuje kao privilegovano mesto individualne slobode naspram realkomunističkog kolektivizma i centralističkog dirigovanja u proizvodnji umetnosti. Ideologija, da bi bila delotvorna, mora biti skrivena, iluzionistička ili, čak, prividno poništena. Zato se naglašava:

> S pozicija materijalističke teorije moramo shvatiti da je 'pražnjenje', 'dezinvestiranje', gde se govor javlja kao prazna/neutralna forma, kao spoljašnji oblik prema sadržaju, upravo čin kojim se taj 'sadržaj', tj. polje Društvenog, polje društvene 'realnosti', *tek konstituiše*.
>
> Ipak, označiteljska praksa 'odražava' svoj 'društveni sadržaj' kao da je *već unapred na delu u samom društvenom sadržaju*, na delu kao njegova 'negativna', 'odsutna određenost', jer se samo polje 'Društvenog' uspostavlja istiskivanjem sopstvene ravni označiteljske prakse. Drugim rečima, pošto u samom jezgru Društvenog zjapi praznina, pošto već sama 'pozitivnost' Društvenog sadrži neko 'ne...', treba je definisati 'negativno'.

---

[203] Pepe Karmel (ed), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, MOMA i Harry N. Abrams, New York, 1999; Francis Frascina (1985).

[204] Siglind Bruhn, *Messiaen's Language of Mystical Love*, Gerland, Chicago, 1998.

[205] David i Cecile Shapiro, „Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting", iz Francis Frascina (1985), str. 135-151.

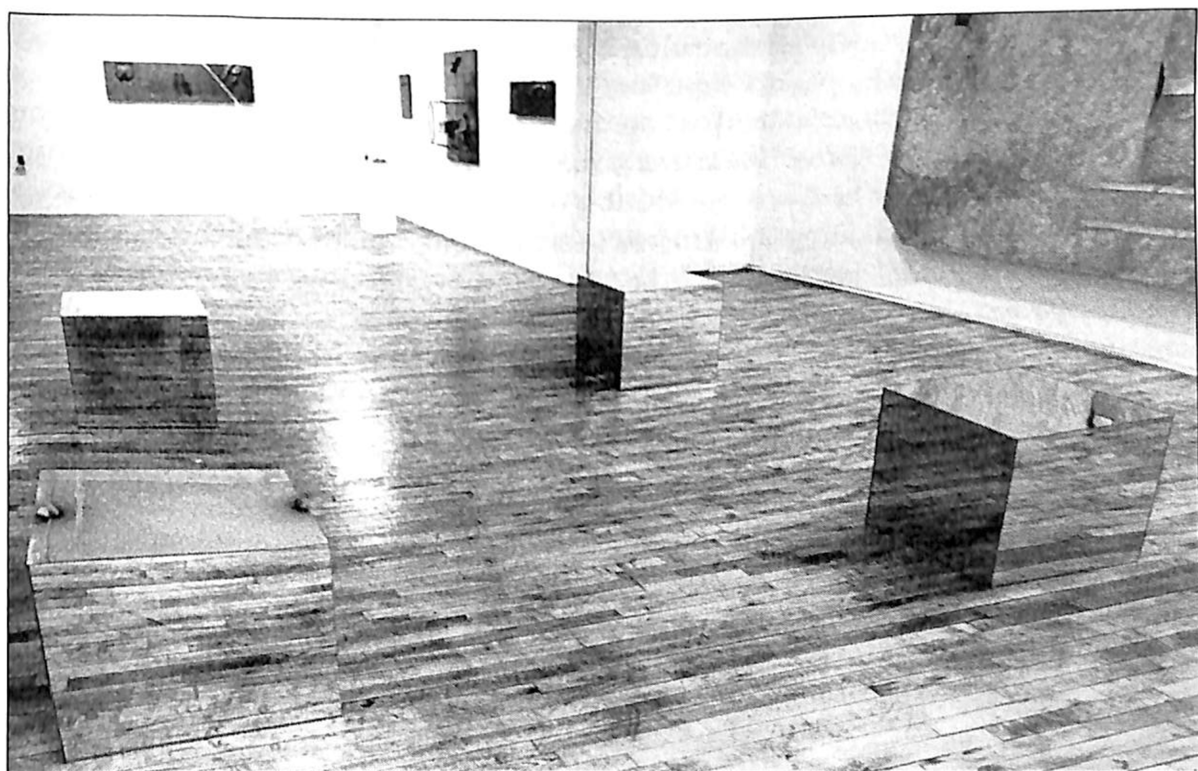
Označiteljska praksa je *ono* što polje društvenog mora da isključi da bi se konstituisalo vladajuće i okružujuće društveno. Isključivanje *označiteljske prakse* je, izgleda, uslov za postojanje *društvenog*. Time se kaže da je 'društveno' prihvatljiva i predočiva realnost kojom se sakriva *ono* užasno i razarajuće *nesvesno*, u lakanovskom smislu, Realno[206], koje bi uništilo društvo kada bi se dalo videti, predočiti, čuti, dodirnuti. Istovremeno, *označiteljska praksa* je nužno sukobljenost unutar društva koja se predočava time što se čini nevidljivom, nečujnom, gotovo, nepostojećom. Društvo preko *označiteljskih praksi* postavlja mreže zastupnika koji će prekriti i potisnuti Realnost *označiteljske prakse* u ime simbolizovane i prihvatljive, tj. podnošljive, realnosti. Umetnost je 'fini' instrument proizvodnje *drugog od sebe*: prikazivanja ili 'odražavanja' drugog od sebe.

Primeri su brojni. U klasičnom evropskom slikarstvu nije bilo moguće prikazati 'majčine genitalije', već su prikazivane *Meduzine glave* (Karavađo, *Meduzina glava*, posle 1590. ili Rubens, 1617-18). Alegorija užasnog, tj. *onoga* što se ne može podneti u polju pogleda. U baroknom slikarstvu je razrađivana *pikturalna retorika* vidljivog/nevidljivog užasa. Ono što se skriva u umetnosti jeste da je umetnost instrument klasne borbe u društvu. Umetnost se prikazuje kao sama predstava ili, čak, samo delo koje je izvan ili, tačnije, iznad društvenog odnosa. Žanrovsko slikarstvo (Velaskezovi ili Engrovi aktovi, Šardenove mrtva priroda) ili E.T.A. Hofmanova i Vagnerova *apsolutna muzika*, odnosno, *apsolutna poezija* Pola Varlerija ili *čista poezija* Stefana Malarmea,[207] nastaju kao 'dela' koja nisu *tragovi* ili *posledice* ljudskog proizvodnog rada i života u društvenim sukobima, već kao dela koja su sami, estetski i umetnički autonomne prisutnosti izvan i iznad pojedinačnosti istorijske i geografske prisutnosti u konkretnosti ljudskih praksi. Umetnost izgleda kao *sama umetnost*, ne zato što jeste 'sama umetnost', već zato što stvaranje i proizvodnja *same umetnosti* potiskuje, skriva ili *ubija* mogućnosti uočavanja *označiteljske prakse* (nesvesnog, klasnog) unutar društva. Društvo prikriva svoje *prljave ruke*. Isključivanje *označiteljske prakse* iz pokaznosti umetničkog dela je *uslov postojanja društvenog*. 'Umetnost' odražava nešto što je drugo i drugačije od nje same, jer je ona prostor za reprezentovanje drugog u istom, jer je – kao 'jedna od' praksi u polju Društvenog – upravo ona ta praksa koja u tom polju zastupa iz njega isključeno *drugo*. To je paradoks: umetnost izgleda kao da isključuje *označiteljsku praksu* iz društvenog, te, istovremeno, umetnost je jedan od načina preko kojih se otkriva ta potisnuta, dokinuta ili isključena *označiteljska praksa* u društvenom. Može se prizvati u sećanju kako je akademsko i neoklasično slikarstvo sve do romantizma, tačnije, sve do poznog impresionizma bilo zasnovano na skrivanju proizvodnog rada slikara. Na primer, gotovo je nemoguće kod Žak-Luj Davida ili Engra na površini slike prepoznati trag slikarskog poteza, telesnog trag nanosa boje i upisa slikara u površinu slike. Kao da je proces slikanja, gestualnog upisivanja, izbrisan iz slike, pomeren izvan vidljivog, spoznatljivog i razumljivog. Slika je, jednostavno, tu kao događaj same umetnosti. Ali, nijedno umetničko delo nije nastalo,

[206] Jacques Lacan, "RSI", *Ornicar?* no.6, Paris, 1976.
[207] Carl Dahlhaus, „Absolute Music and *Poésie Absolute*", iz *The Idea of Absolute Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989, str. 141-155.



Karavađo, *Meduzina glava*, posle 1590.



Robert Moris, *Bez naziva* (pleksiglas ogledala na drvetu, četiri kocke), 1965.

nekakvim *čudom*, koje se ne da predočiti i razumeti u odnosu na društvo, tj. sam život. Umetnost je bez obzira da li je reč o objektu (slika, skulptura), situaciji (instalacija, ambijent) ili događaju (živo ili medijsko izvođenje dela) politička. Ovde politička, ne znači, politički deklarativna ili žanrovski, tj. tematski posvećena politici, naprotiv, ovde *politička znači* da je umetnost jedan od mnogih *ideoloških instrumenata* kojima se skriva ili, čak, poništava 'označiteljska praksa' u izvođenju, pojavljivanju i konstituisanju društvenog. Umetnost je – mada se ne može svesti samo na ideološko – zavisna od ideologije, ako se govori o buržoaskom i kapitalističkom društvu, time što se ne pokazuje kao ideološka pojedinačna instrumentalnost, već kao *sama umetnost* iznad ili izvan istorijskog i geografskog društva. *Autonomija umetnosti* je jedna od najpolitizovanijih pokaznosti umetnosti. Te se u tekstu „Umetnost, društvo / tekst" čita:

> Označiteljska praksa je ono što polje društvenog mora da isključi ako želi da se konstituiše, i što može da bude dopušteno samo u graničnim, savladanim područjima, već označenim ideološkom falsifikacijom: kao prostor 'svetog', religije, 'umetnosti' itd, pri čemu se konkretna određenost tih graničnih područja uvek iznova istorijski specifikuje. Od mitske opozicije 'sveto'/'profano' do novovekovnog raskola 'logike srca' i 'logike uma'.
>
> Nije uzalud već Frojd poredio religiozne obrede s prisilnom neurozom: dopuštene/falsifikovane oblike označiteljske prakse doslovno je odredio kao *povratak potisnutog* društveno-proizvodnog procesa, 'povratak' onoga čijim se potiskivanjem tek konstituiše polje tog procesa.
>
> Tako, označiteljska praksa (npr. 'umetničko delo') 'odražava' društveni sadržaj, donosi 'istinu' o društvu upravo time što nije njen puki 'odraz', nego *taj društveni sadržaj 'odražava' u svom sopstvenom mediju, koji je i sam medij onoga što društvo potiskuje.* Istina o društvu, naime, nije istina samog društva, već istina onoga što društvo mora da 'ubije' da bi ostalo.[208]

Iz rečenog se izvodi dalekosežna posledica za razumevanje *uloge* i *moći očekivanja od prikazivanja* posredstvom umetničkog dela. Umetničko delo koje jeste zastupnik označiteljske prakse *odražava* društveni sadržaj, donosi istinu o društvu, upravo tako *što nije puki odraz* društva. Ono otkriva istinu društva tako što je pokazuje *u sopstvenom mediju* koji je i sam medij onoga što društvo potiskuje. Moguće je, tada, izvesti *ključni* zaključak, da, na primer, Pikasovo slikarstvo ili Hemigvejevo prozno pisanje ne odražavaju društveni sadržaj putem tematike, nego *neposredno* – u organizaciji same *ekonomije označitelja* unutar specifičnog i marginalnog umetničkog medija, čiji je tek sekundarni učinak tematika (priča o ženama, građanima, izgubljenoj generaciji, žrtvama). Ovim je pokazano, da je svaki umetnički tekst ili svako umetničko delo *politički situirano označiteljskom praksom* koju društvo u kome delo nastaje u svojim dominantnim formacijama potiskuje iz domena direktne pokaznosti. Pokazano je da očekivanje prikazivanja (mogućnosti prikazivanja) u umetnosti *skriva mogućnosti eko-*

---

[208] Umetnost, društvo / tekst" (1978), str. 2-3.

nomije označiteljskog rada, i da je to skrivanje politički čin posredstvom koga se *samo društvo* konstituiše.

Detaljnije predstavljanje teorijskog koncepta 'označiteljska praksa' i 'odraz' ukazuje da zamisao umetnosti i umetničkog dela jeste temeljno društvena, a time politička i ideološka, zamisao unutar specifične geografske i istorijske kulture, odnosno, društva. Pri tome, umetnost se da videti kao jedno od *graničnih polja* ili *graničnih praksi* (umetnost, religija, seksualnost, zabava) unutar društva koje deluje *kao umetnost* time što redukuje ili skriva, odnosno, potiskuje *označiteljsku praksu* koja karakteriše dato društvo i time sebe pokazuje kao autonomno područje stvaralačke slobode. Analiza umetničkog dela ili umetničke prakse polazi od ideoloških i, time, političkih uslova pod kojim se izvodi autonomija umetnosti (samog umetničkog: samog slikarskog, samog muzičkog, samog filmskog, samog teatarskog) kao ono mesto u društvu u kome se ili na kome se ne opaža i ne identifikuje *označiteljska praksa* iz koje nastaje 'ta' umetnost. Kritika formalne analiza umetničkog dela ili refleksije umetničkog dela, pre svega, usmerena je na problematizovanje protokola i procedura formalne analize kojom se umetničko delo definiše, tumači i, što je najvažnije, pokazuje kao *samo umetničko delo* sa svim neupitnim autonomijama. Kritika protokola i procedura formalne analize, nije odstranjivanje formalne analize koja pokazuje izvesne bitne aspekte umetničkog dela i umetnosti, već epistemološko ukazivanje kako formalnom analizom dolazi do potiskivanja, skrivanja ili poništavanja pokaznosti politika *označiteljske prakse* iz kojih nastaje umetničko delo kao *autonomno delo*. Formalna analiza, time, mora biti premeštena iz poetičkog očekivanja o otkriću samog, gotovo nadnaravnog, stvaralačkog čina u teorijsku analizu produkovanja i izvođenja specifične istorijske i geografske, tj. kulturalne osnove za političko, ili uže, ideološko očekivanje od umetničkog dela i umetnosti kao autonomnog formalno-estetskog poretka. Pri tome, političko i ideološko se, saglasno altiserovsko-lakanovskom gledanju na društvo, kulturu i umetnost, identifikuju kao mehanizmi nesvesnog i klasno-konfliktnog u realizacijama polja moći kojim se oblikuje život. To se vidi u onim primerima u kojima filozof Slavoj Žižek[209] interpretira bioskopski igrani film kao pokazni *uzorak* kojim se razotkrivaju 'trikovi' i 'zavere' samog života. Na prvi pogled, izgleda da Žižek sasvim *naivno* pristupa filmskim likovima kao 'živim akterima' obične ili izuzetne svakodnevice. On ih tumači kao pokazne subjekte koji će gledaocu/čitaocu otkriti uzroke, procedure ili efekte *trikova* i *zavera* u životu, zanemarujući da je svaki od tih likova fikcionalna tvorevina umetnosti: izmišljotina ili konstrukcija unutar govora ili pisma, odnosno, filma. Obrt iz naivnog čitanja/gledanja se odigrava ukazivanjem na to da je i *sam život*, ma kakav bio, nekakav poredak materijalnih dešavanja u realnom kojim već vlada simboličko. Život je, zato, podređen protokolu ili scenariju koji upravlja *živim akterima* na način *nadređenog scenarija* kojim se prikriva, pokriva ili potiskuje nesimbolizovana Realnost označiteljske prakse zbog koje se *scenario života* izvodi:

---

[209] Slavoj Žižek, *Pogled s strani*, Ekran, Ljubljana, 1988; Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001; ili Slavoj Žižek, "Od praoca do holokausta ... i natrag", *Tvrđa* br.1-2, Zagreb, 2005, str. 130-139.

> Tu se krije jedna od temeljnih pouka psihoanalize: slike potpune katastrofe, daleko od toga da nude pristup Realnome, mogu djelovati kao štit *od* Realnoga. I u seksu i u politici tražimo utočište u katastrofalnim scenarijima kako bismo izbjegli zbiljsku slijepu ulicu.[210]

Umetnost nije *sama umetnost* mada se može pokazivati u svom autonomnom statusu, već je društveni produkt kojim se *nudi štit* u odnosu na Realno; ali, umetnost je i 'ekran' kojim se pokazuje ono što pokazivanje u samom oblikovanju života ili življenju skriva i potiskuje. Tada, i to je kritična granica teorije označiteljskih praksi, umetnost se pokazuje kao da je u polju *mimezisa*[211] ma koliko taj *mimezis* bio u modernizmu i postmodernizmima narušen ili skriven.

Umetnost u rasplinutom stanju: od odnosa do atmosfere u kulturi

Fracuski kustos i teoretičar Nikolas Burio[212] ukazao je da u zapadnim vizuelnim umetnostima osamdesetih i devedesetih godina XX veka dolazi do skretanja pažnje i interesovanja sa 'komada' kao završenog i celoviti pokazanog umetničkog dela na 'odnose' *komada* ili *pojava* kao *tragova* umetnosti ili kulture. Skretanje pažnje sa umetničkog dela kao komada na 'odnose' vodi ka promeni statusa i identifikacije pojavnosti umetničkog dela. U statusnom smislu, *relaciona dela* su pre svega instalacije, ambijenti, arhivi, baze podataka te, svakako, performansi ili izvođenja u različitim društvenim praksama. Instalacije[213] i ambijenti su postavke ili artikulacije prostornih odnosa bilo kojih elemenata: slika, skulptura, objekata, svetlosnih ili zvučnih efekata, pa i mrtvih ili živih stvorenja. Instalacijom se, uobičajeno, naziva raspored objekata u zatečenom ili ponuđenom prostoru. Ambijentom se naziva artikulacija, oblikovanje ili postavljanje *celine prostora*[214]: prostornog totaliteta kao umetničkog dela. Arhivom[215] je nazvana kolekcija/zbirka, najčešće, sakupljenih, klasifikovanih i odloženih elemenata, tj. informacija, koji se mogu prizvati, predočiti i upotrebiti po potrebi. Zamisao arhiva je u nekim aspektima slična zamislima biblioteke ili muzeja[216]. Baza podataka[217] je sva-

---

210 Slavoj Žižek (2005), str. 139.

211 Karel Tajge, *Vašar umetnosti*, Mala edicija Ideja, Beograd, 1977; Charles Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Contexts For Art*, Harper and Row, London, 1984; Danko Grlić (1983), *Estetika I*, str. 33-39.

212 Nikolas Burio, "Relaciona estetika" (temat), *Košava* br. 42-43, Vršac, 2003.

213 Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, Prestel Publishing, London, 2003.

214 Germano Celant, *Ambiente / Arte dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia, 1977.

215 Žil Delez, *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989; Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", *October* no. 88, New York, 1999, str. 117-147; subREAL, *Art History Archive. La Biennale di Venezia 1999*, Ministry of Culture, Bucharest, 1999.

216 Horhe Luis Borhes, "Vavilonska biblioteka", iz *Maštarije*, Nolit, Beograd, 1963, str. 73-82; Marina Gržinić, "Muzeji i medijska umetnička dela: aktivisti i kanibali", iz *Avangarda i politika – Istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*, Beogradski krug, Beograd, 2005, str. 133-148.

217 Lev Manovič, "Baza podataka kao simbolička forma", iz *Metamediji, izbor tekstova*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2001, str. 103-135.

ki uređeni i arhivirani poredak informacija u memoriji digitalnog računara. Zamisao 'performansa' se odnosi na pokazno činjenje i ponašanje umetnika na mestu očekivanja umetničkog dela kao završenog komada. Performans je *izvođenje* događaja u instalaciji/ambijentu, u arhivu ili na dostupnoj bazi podataka. Na primer, modernistički teoretičar umetnosti i kritičar Majkl Frid je kritički pisao o 'teatralizaciji'[218] ponašanja posmatrača tokom *događaja percepcije* instalacija i ambijenata minimalne umetnosti. Dela minimalne umetnosti, na primer, kocke od ogledala koje je izložio umetnik Robert Morris (*Mirrored Cubes*, 1965)[219], ne posmatraju se kao *izolovani komad* postavljen ispred gledaoca. Naprotiv, gledalac mora ući u prostor, kretati se kroz njega, dolaziti u telesne odnose sa *komadima* koji su postavljeni po prostoru, te akciju percepcije izvesti, ne samo svojim *specijalizovanim pogledom*, već bihevioralnim telom kojim se kreće u prostoru. Reč je *perceptivnom performansu* u kome gledalac stiče iskustvo o prostornom poretku (instalaciji, ambijentu) na taj način što ga 'teatralizuje', tj. podređuje, svom telesnom kretanju i događaju koji nastaje iz interakcije gledaoca i prostora. Performans se odigrava od percepcije dela preko izvođenja događaja kao umetničkog dela do svake operativne i instrumentalne akcije na skupu *zadatih parametara* jednog muzeja, biblioteke, arhiva ili baze podataka.

Pojam i pojmovi *performans umetnosti* (*performance art*) su višeznačni i neodređeni u mnogobrojnim aktuelnim ili retrospektivnim upotrebama, primenama i *izvođenjima* u različitim teorijama i istorijama umetnosti XX veka. Pojam i termin *performans umetnosti* su koncipirani krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih godina XX veka u neoavangardnim taktikama preobražaja i nadilaženja zatvorenih granica definisanja vizuelnog,[220] pre svega visokomodernističkog, umetničkog dela, a time i vizuelnih umetnosti kao umetnosti zasnovanih na stvaranju ili pravljenju ili proizvođenju autentičnih, po sebi razumljivih, celih i završenih slika i skulptura kao 'komada'. Zatim, u poznoj neoavangardi zamisao *performans umetnosti* je teorijski interpretativno i istoricistički retrospektivno primenjena na različita otvorena, eksperimentalna, procesualna i akciona umetnička 'dela' koja su bila koncipirana i izvedena kao *događaj*. Reč je o sasvim različitim događajima: privatno ponašanje umetnika koje se imenuje za umetničko delo ili govor umetnika u prvom licu, kabaretska scenska predstava, festival, večernja, scensko ili vanscensko *izvođenje*, otvoreno delo (*opera aperta*), akcija (*aktionen*), akcionizam (*aktionismus*), događaj (*event*), događanje (*happening*), parateatar, *multimedia*, intermediji (*intermedia*), *mixed media*, prošireni mediji (*expanded media*), telesna umetnost (*body art*), spektakl kao umetničko delo itd.[221] Zatim, pozni neoavangardni koncept *performans umetnosti* je interpretativno, anticipatorski i programski, odnosno, hegemonistički primenjena na sasvim različita postmoderna umetnička 'dela' koja su bila zasnovana i izvedena na konceptu i reali-

---

218 Michael Fried, "Art and Objecthood", iz Gregory Battcock (1968), str. 116-147.

219 James Meyer, *Minimalism*, Phaidon, London, 2000, str. 80.

220 Pre svega se misli na slikarsko i skulptorsko 'delo' koje se preobražava iz 'komada' (*piece*) u 'rad' (*work*) – Arthur C. Danto, "Artworks and Real Things", iz W.E. Kennick (1979), str. 98-110.

221 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, str. 34-35, 118-119, 254-255, 279, 377, 386-387, 436, 520, 585-586.

zaciji *događaja*. Događaj može biti pararitual, antropološka/etnološka rekonstrukcija ili dekonstrukcija ljudske egzistencije, medijski ili/i bihevioralni spektakl, interaktivno kompjutersko delo, *VR* delo, kiber (*cyber*) delo, simulakrum javne ili privatne bihevioralnosti, simulakrum ili *mimezis mimezisa* događaja popularne kulture, simulakrum sistema politike, ekonomije, svakodnevice, konstrukcija ili dekonstrukcija kulturalnih identiteta itd).[222] Zamisao *performans umetnosti* je interpretativno primenjena na koncepte i pojavnosti *izvođenja događaja* u sasvim različitim institucijama i disciplinama umetnosti, odnosno, kulture i društva. Zamisao izvođenja se uvodi na mestu gde su tokom XVIII i XIX veka dominirale poetičke koncepcije 'prikazivanja' (*mimezisa*) i, zatim, na prelazu XIX u XX vek zamisli 'izražavanja' (ekspresije). Izvođenje se definiše kao protokol i procedura bihevioralnog 'čina' na bilo kom skupu mogućnosti (arhivu, bazi podataka, okolnostima života, tehno-medijskim potencijalnostima). Zamisao *performans umetnosti* je primenjena u muzici,[223] u književnosti,[224] u radiofoniji,[225] u filmu,[226] teatru,[227] plesu,[228] operi,[229] umetničkim praksama orijentisanim ka kulturalnom radu,[230] u elektronskim masovnim medijama.[231] Pri tome, nužno je naglasiti da pojam *performans umetnosti* nije nastajao sintezama različitih proceduralnosti iz pojedinačnih umetnosti u novu višedisciplinarnu integrišuću 'nad-disciplinu' nove umetnosti. Pojam i koncept *performans umetnosti* se primenjuje na često neuporedive umetničke prakse iz različitih dijahronijskih i sinhronijskih konteksta koji 'čin' realizacije dela ili 'događaj' pojavnosti dela identifikuju kao događaj-kao-umetničko delo. Pažnja tumačenja se pomera sa izdvojenog, centriranog i statičnog objekta ili komada, kao završenog produkta, na protokole i procedure *izvođenja* kao *procesa*[232] u *polju odnosa* u umetnosti i kulturi. Istorija *performans umetnost* se konstruiše kao narativ o mapama strategija i taktika identifikovanja i interpretiranja različitih projektovanih ili slučajnih procedura autorskog *nomadskog izvođenja* umetničkog dela kao događaja. Umetničko delo *performans umetnosti* je, najčešće, heterogeni događaj situiran u sa-

[222] Jon Mckenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001.
[223] Michael Nyman (1999).
[224] Charles Bernstein (ed), *Close Listening – Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York, 1998; i Adalaide Morris (ed), *Sound States – Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1997.
[225] Douglas Kahn, Gregory Whitehead (eds), *Wireless Imagination – Sound, Radio, and the Avant-garde*, The MIT Press, Cambridge, 1992.
[226] David Curtis, *Experimental Cinema*, A Delta Book, New York, 1971.
[227] Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London and New York, 1993.
[228] "Nove teorije plesa" (temat), *TkH*, br. 4, Beograd, 2002, str. 9-135.
[229] Herbert Lindenberger, *Opera in History – From Monteverdi to Cage*, Stanford University Press, Stanford CA, 1998; i Rose LeGoldberg, "Theater, Music, Opera", iz *Performance; Live Art since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998, str. 62-93.
[230] Russell Ferguson idr. (eds), *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge, 1990; i Tracey Warr, Amelia Jones (eds), *The Artist's Body*, Phaidon, London, 2000.
[231] Michael Rush (2001).
[232] O psihoanalitičkom i postsemiološkom kontekstu 'procesa': Julia Kristeva, "The Subject in process", iz Patrick Ffrench i Roland-François Lack (1998), str. 133-178.

svim subjektivnim, društvenim i istorijskim trenucima poznog kapitalizma[233] i njegovih hegemonija na drugi-postsocijalistički i treći-postkolonijalni svet.

Detaljnija rasprava koncepta i efekata performansa kao nadilaženja 'statičnog komada' ukazuje na *ono* što će filozof i estetičar Iv Mišo u kulturalnom smislu nazvati *rasplinjavanjem umetničkog dela*. Ukazivanje važnosti 'odnosa' (relacija), te, *izvođenja*, a ne stvorenih, napravljenih ili proizvedenih celovitih i završenih tu-prisutnih komada, nastaje kao posledica promene tehnološke, konceptualne i funkcionalne karakterizacije umetničkih i kulturalnih medija u izvođenju javnog polja umetnosti i kulture. Reč je o kulturama u kojima je odnos umetničkih i kultutralnih praksi 'otvoren' i 'relativan'. Novim medijima i praksama od digitalne tehnologije to strategija/taktika spektakla prezentuju se 'kulturalni odnosi', a ne završeni produkti: *objekti*. Zamisao *rasplinjavanja umetničkog dela* treba razlikovati od koncepta koji je Lusi Lipard postavila u pokušaju definisanja konceptualne umetnosti kao *dematerijalizacije umetničkog objekta*[234]. Lusi Lipard je konceptom 'dematerijalizacija' ukazala na:

- novi *brend* ili parolu za pomeranje pažnje sa prostornog materijalnog objekta kao umetničkog dela na umetničko delo kao situaciju, događaj, ne-čulno određenu pojavu ili verbalno *umetničko delo*,
- metaforu za proces poništavanja ili, tek, kritike bitnih čulnih aspekata umetničkog dela, i
- idealistički fantazam o umetnosti *iza* ili *iznad* ili *ispod* čulnog i materijalnog sveta.

Članovi konceptualističke grupe Art&Language su podvrgli kritici zamisao *dematerijalizacije umetničkog dela*, ukazujući na to da promena statusa umetničkog dela ne znači 'dematerijalizaciju' u metafizičkom smislu, jer svaka umetnost jeste 'materijalna' ali pitanje je o načinu na koji se 'materijalnost' tretira u delu i praksi.[235] Iv Mišo, naprotiv, ukazuje da je *umetnost u rasplinutom stanju* rezultat promenjene organizacije materijalnih društvenih praksi u kulturi i umetnosti, a ne proces poništavanja dela. Delo je medijski pojačano i prezentovano kao *samo kulturalno i društveno dejstvo događaja*, odnosno, *intenzitet dejstva* ljudskog života ili načina realizacije života u kulturi i društvu sa posrednicima koji su različiti od posrednika *tradicionalnih* umetničkih dela. Mišo je ukazao na paradoksalan obrt:

> Ti procesi, oni unutar svijeta umetnosti i onaj koji se odvija u središtu industrijske kulture, zajedno stvaraju snažan i varljiv osjećaj da je ljepota posvuda, mora biti posvuda, iako umjetnosti više nigdje nema. To ne znači, ma što o tome mislili ljubitelji velikoga stila i virtuoznosti, da je

---

[233] Fredric Jameson, "The Cultural Logic of Late Capitalism", iz *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992, str. 1-54.

[234] Lucy R. Lippard, John Chandler, "The Dematerialization of Art", iz *Changing – Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971, str. 255-276; i Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.

[235] Art&Language, „Unpublished letter-essay from the Art-Language group, Coventry, to Lucy Lipard and John Chandler 'Concerning the article *The Dematerialization of Art*', March 23, 1968", iz Lucy R. Lippard (1973), str. 43-44.

> umetničko umjeće nestalo. Naprotiv, ono je veće nego ikada. Aktivno i čak hiperaktiovno, ono se svuda miješalo sa zapanjujućom dosjetljivošću. Duchampovi unuci i sada praunuci zaposjeli su umetnička mjesta i posvuda postavili ready-mades. Horde turista užurbano kreću prema muzejima koji više ne predstavljaju umetnost nego su sami umetnost, neke vrste toplica u kojima se kultura pretvara u kuru estetičkog iskustva. Industrija kulture zadivljujućom inventivnošću preuzima brigu za ostalo, od dizajna komunalne opreme do odjeće s markom, od glazbe za dizala do dvorana za fitness, od sezonskih bestselera do franšiziranih *foodinga*. Uistinu je ludo kako je ovaj svijet lijep, osim u muzejima i umetničkim centrima – tamo se njeguje nešto drugo iz istog izvora, a zapravo ista stvar: estetičko iskustvo ali u svojoj najčistijoj apstrakciji – onome što ostaje od umetnosti kada ona postane dim ili plin.[236]

Mišo ukazuje na složeni i dinamični 'trenutak' višeznačnih i višepojavnih procesa preobražaja umetničke prakse u kulturalne produkcije, hiperestetizacije kulture svakodnevice, nestajanje umetničkog dela u smislu 'završenog' komada, primat *atmosfere umetnosti* ili *sveta umetnosti* nad *umetničkim delom*, te preobražaj sveta umetnosti u mnogostrukost izuzetnih i često apstraktnih kulturalnih praksi i njihovih javnih i masovnih efekata. Ovde je reč o izmeštanjima topoloških odnosa umetnosti, kulture, ekonomije, politike i svakako uobličenja života u svakodnevici. Takve temeljne izmene se mogu videti u različitim istorijskim periodima ili prelomima kulturalnih paradigmi. Na primer, mogu se identifikovati u renesansi kada 'umetnost' postaje način ispoljenja ili prezentovanja vidljivosti *ljudskog subjekta* naspram *čoveka kao slike božije*. Tokom prosvetiteljstva, u periodu *klasičnog stila*, centrira se zamisao i pojavnost *samog estetskog*: pojavnosti 'lepog' i estetskog iskustva kao novog i ekskluzivnog iskustva novih vladajućih društvenih slojeva i klasa posle kraja feudalizma i feudalnog hrišćanstva. U romantizmu, umetnost postaje vezana za izvođenje i prezentovanje nastajućih nacionalnih i klasinih identiteta u okviru evropskih društava i država koje se realizuju kao hijerarhijske buržoaske države i, svakako, državotvorne nacije. U modernizmima kasnog XIX i ranog XX veka, odvijaju se *poetičke borbe* između funkcija estetike i zahteva prikazivanja u umetnosti i 'autonomnog statusa' umetničkog dela. Kao da postepeno dolazi do isključenja 'estetskog' iz područja umetnosti u ime postignuća idealne *autonomije umetnosti*, tj. autonomije muzike, autonomije slikarstva, autonomije filma itd. Kao da je 'estetsko' – estetski doživljaj, estetsko iskustvo, estetsko svojstvo – zamenjeno sa 'umetničkim': doživljaj umetnosti, iskustvo umetnosti, svojstvo umetnosti.[237] Takođe, poetika prikazivanja gubi primat u ime teorija izraza (ekspresije).[238] S druge strane, gotovo istovremeno dolazi do avangardističkog problematizovanja autonom-

[236] Yves Michaud, "Uvod", iz *Umetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004, str. 12-13.

[237] Carl Dahlhaus (1989); Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", *3+4* br. a, Beograd, 1978, str. 32-35.

[238] Marsel Bačić (ed), *Duh Apstrakcije: Wilhelm Worringer Apstrakcija i uživljavanje / Vasilij Kandinski O duhovnom u umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.

nog umetničkog ukazivanjem na složenu poziciju umetnosti kao umetničke, kulturalne i društvene prakse i, svakako, ukazivanjem da su i umetnost i kultura društvene prakse u *procepima* i *sukobima* između elitnih institucija visoko profesionalizovane *same umetnosti* i masovne-medijske proizvodnje *svakodnevnog života* u kulturalnoj industriji popularne i masovne kulture.[239] Odnosno, popularna kultura se ukazala kao 'regulativno' područje organizacije svakodnevnog života nižih društvenih slojeva, ali i nove postklasne horizontalne strukturiranosti potrošačkog masovnog društva nakon Drugog svetskog rata.[240] Preobražajem javne recepcije umetnosti i društvenog strukturiranja publike, ukazuje se na promenu vertikalne hijerarhije buržoaskog društva ranog kapitalizma u horizontalna umrežavanja potrošačkog društva poznog kapitalizma.[241] Mišo na više mesta u knjizi iznosi kritičnu tezu o trijumfu estetskog. Ukazuje da je estetsko, u jednom trenutku kulturalnih i društvenih preobražaja, postalo bitno. Ali, estetsko nije više bitno kao svojstvo umetničkog dela ili estetičkog tumačenja sveta, već odvajanjem estetskog od umetničkog i potenciranjem estetizacije svakodnevnog življenja. Dizajn svakodnevnih objekta, industrija zabave, industrija higijene i kozmetike, plastična hirurgija ili turizam postaju područja proizvodnje, distribucije, razmene i potrošnje estetskog. Mišo je zapisao, na samom kraju, knjige:

> Moći ćemo žaliti da vrijeme više nema dosta oblika, dosta stila, dosta projekata, dosta *Gestalta*, rekao bi Hegel, da se obuhvati na postojan i jasno oblikovan način u umjetničkim djelima trajnijim od mjedi. Ipak, na što bismo se žalili kada vidimo da je ta tekuća i plinovita situacija samo druga strana trijumfa estetike? Na što bismo se mogli žaliti kada je svijet postao cio tako lijep? Više nema umjetničkih djela, ali ljepota je beskrajna i naša se sreća u njoj rasplinjava poput dima...[242]

Ovaj trijumf estetike je obeležen preobražajem kulture kao relativno autonomnog područja *nadgradnje* života u baziēnu industriju postavljanja savremenosti. Kulturalna industrija nije u epohi globalizma, proizvodnja 'viška' života izvan obaveza proizvodnog rada kao u modernizmu. Kultura je *osnovna industrija proizvodnje samog života* koji sada nije više podeljen između života u prirodi, života u proizvodnom baznom radu i života u kulturi. Kultura je, sada, ta sasvim totalizujuća realnost koja se reprodukuje proizvodnjom estetskog.

---

239 Clement Greenberg, "Avant-garde and Kitsch" (1939), iz Francis Frascina (1985), str. 21-33; Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd, 1998; Agnes Husslein-Arco (ed), *Les Grands Spectacles – 120 Years of Art and Mass Culture*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2005.

240 Teodor Vizengrund Adorno, „Disonance", *Treći program RB* br.1, Beograd, 1970, str. 239-285; Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001; John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture – An introduction*, Peking University Press, Beijing, 2004, str. 190.

241 T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris and Art of Manet and hid Followers*, Thames and Hudson, London, 1985; i Jonathan Crary, *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.

242 Yves Michaud (2004), "Zahtjev za estetikom: hedonizam, turizam i darvinizam", str. 160.

Oko pitanja o *auri*

Pojam 'aura' je jedan od problematičnih, mada izazovnih[243], teorijskih konstrukata koje je postavio Valter Benjamin u tekstu „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije". *Aura*, po njemu, nestaje, gubi se ili otpada sa pojavom *mehaničke* reprodukcije autentičnog manuelno načinjenog umetničkog dela:

> Ono što ovde otpada možemo sažeti u pojmu aure i reći: u veku tehničke reprodukcije umetničkog dela zakržljava njegova aura. Postupak je simptomatičan; njegov značaj prevazilazi područje umetnosti. Tehnika reprodukcije, možemo uopšteno formulisati, odvaja ono što je reprodukovano iz područja tradicije. Time što tehnika umnožava reprodukciju, ona jedinstvenu pojavu umetničkog dela zamenjuje masovnom. A time što dozvoljava reprodukciji da se približi onome koji je prima, u svom njegovim svakidašnjim situacijama, tehnika aktuelizuje ono što je reproduktivno. Oba ova procesa dovode do snažnog uzdrmavanja onoga što je tradicijom preneto – i to uzdrmavanje tradicije jeste naličje sadašnje krize i obnove čovečanstva. Oni su najuže povezani sa masovnim pokretima današnjice. Njihov najmoćniji agent jeste film. Društveni značaj filma se i u svom najpozitivnijem vidu, i upravo u njemu, ne može zamisliti bez te svoje destruktivne, katarzične strane, a to je likvidiranje vrednosti tradicije u kulturnom nasleđu. Ta pojava je najočitija u velikim istorijskim filmovima. Ona uključuje sve više pozicija u svoje područje, i kada je Abel Gance 1927. uzviknuo „Shakespearea, Rembrandta, Beethovena će snimiti ... Sve legende, sve mitologije i svi mitovi, svi osnivači religija, čak sve religije ... čekaju na svoje filmsko vaskrsenje i heroji se guraju na kapijama", on je, i ne misleći na to, pozvao na opštu likvidaciju.[244]

Benjamin je *aurom* nazvao potencijalni čulni utisak jedinstvenosti i neponovljivosti originalnog umetničkog dela kao celine. Umetničko delo kao celina je određeno, svakako, 'upisom' tela umetnika u materijalni poredak dela, ali i: unikatnošću komada, specifičnim i izuzetnim kontekstom, odnosno, stabilnom *tradicijom* pojavnosti i recepcije umetničkog dela. Kao da je *aurom* obećan uočljivi prepoznatljivi kontinuum između tradicije umetnosti i aktuelnosti umetničkog dela. Čulni karakter dela je određen time da je delo istovremeno sasvim blizu čulima i daleko, a to znači da je iznad trivijalnosti svakodnevnog življenja:

> Definicija aure kao 'jedinstvene pojave daljine, ma koliko bila bliska', ne predstavlja ništa drugo do formulaciju kultne vrednosti umetničkog dela

[243] Danko Grlić, "Misaona avantura Waltera Benjamina", iz *Izazov negativnog*, Naprijed i Nolit, Zagreb, Beograd, 1988, str. 199-284; Žarko Paić, „Povratak aure", iz *Slike bez svijeta – Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006, str. 101-126.

[244] Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 119.

u kategorijama prostorno-vremenskog opažanja. Daljina je suprotnost blizini. Ono što je suštinski daleko nedostupno je. U stvari, nedostupnost je glavno obeležje kultne slike. Takva slika, po svojoj prirodi, ostaje 'daljina, ma koliko nam bila blizu'. Blizina koju smo kadri da izvučemo iz njene materije, ne ide nauštrb daljini, koju slika po svojoj pojavi i dalje čuva.[245]

Aura je to *čudno* i neuhvatljivo pojavno i karakterišuće svojstvo i dejstvo koje nadilazi delo kao postavljen komad, postajući učinak autentičnosti, izuzetnosti, magičnosti, ljudskosti, nostalgičnosti, prisnost, tj. nekakve pretpostavljene topline i bliskosti. Ne znamo zašto neko umetničko delo deluje na nas kao slušaoce ili gledaoce, ali ono deluje i to dejstvo se naziva 'aura'. *Aura* se ukazuje kao daleki trag i ostatak *onoga* što bi se moglo označiti kao magijska moć dodeljena objektu i očekivanju od *njega* u izvornim ritualima. Za Benjamina je *aura* nešto što se gubi sa tehničkom i medijskom reprodukcijom, ona se gubi svođenjem umetničkog dela na samo umetničko i umetničko-medijsko. *Aura* je nešto što se temporalno odlaže i, zatim, odstranjuje u medijskoj reprodukciji i poništavanju 'originala' i izdvajanju iz tradicije samorazumljivosti, tj. *ona se gubi* udaljavanjem od samog *tu prisustva* koje može biti i tamo negde daleko izvan našeg sveta, ali opet blisko i intimno jer je reč o velikom i jedinstvenom *remek delu* umetnosti. Original remek dela slikarstva, kada je tamo negde daleko u muzeju za koji znamo da postoji, ali u kome nismo bili ili smo jednom davno bili, potvrđuje to umetničko delo koje kao da osećamo bliskim znanjem o *njemu* ili sećanjem na *njega*. Aura je paradoksalno dejstvo *materijalnosti* umetničkog dela i nekakvo *pripisano dejstvo* koje nadilazi doslovnost i konkretnost materijalnosti samog dela. *Aura* kao da čini da umetničko delo uvek jeste nešto mnogo više od samog prisutnog komada.

Teodor Adorno je zamisao 'aure' preuzeo od Benjamina i sa izvesnom skepsom ga je podvrgao analizi:

> Fenomen *aure*, koji je Benjamin opisao sa nostalgičnom negacijom, izopačuje se tamo gdje se primenjuje i time se pretvara; tamo gdje se proizvodi, koji se poslije proizvodnje i reprodukcije protivstavljaju *hic et nunc*, oslanjaju na prividni karakter tog *hic et nunc*, kao što to čini komercijalni film. To očigledno kvari i ono što je individualno proizvedeno, čim ono konzervira *auru*, raspoređuje posebno i pripomaže ideologiji koja se gosti individualnim dobrim, koje bi još da postoji u svijetu upravljanja. S druge strane, teorija aure, primijenjena na nedijalektički način, vodi zloupotrebi. S njom se ona *Entkunstung umjetnosti* (gubljenje umjetničkog karaktera umjetnosti) uzima kao parola koja se u vrijeme tehničke reproduktibilnosti umjetničkog djela pokreće. Prema Benjaminovoj tezi, nije samo *Sada* i *Ovdje* umjetničkog djela (Jetzt und Hier des Kunstwerks) ono što čini njegovu *auru*, nego i ono što u njemu uvijek prevazilazi njegov karakter čiste datosti, njegov sadržaj; to se ne može ukinuti i htjeti umjetnosti. Čak i demistifikovana djela više su ono što se prosto izražava u

[245] Walter Benjamin (1974), „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", str. 122.

> njima. 'Izložbena vrijednost', koja bi trebalo da zameni auratsku 'kulturnu vrijednost', jeste *imago* procesa razmjene. Umjetnost koja ne može da se oslobodi izložbene vrijednosti služi procesu razmjene, slično kao što se kategorije socijalističkog realizma prilagođavaju *statusu quo* – u kulturne industrije. Negacija kompromisa u umjetničkim djelima postaje kritika same ideje njihove koherencije, krajnje strukturalizacije i integracije. Koherencija se lomi u dodiru sa onim što je u hijerarhiji više, sa istinom sadržaja koja više ne crpi svoju satisfakciju ni u izrazu – jer ovaj nagrađuje, sa varljivom značajem, nemoćni individualitet – ni u konstrukciji – jer ona je nešto više nego analogon svijetu upravljanja. Krajnja integracija je krajnja samo prividno, i to provocira njenu preobrazbu: umjetnici koji su je doveli do ekstrem, od Betovena u njegovom kasnijem periodu, mobilisali su dezintegraciju. Sadržaj istine umjetnosti, čemu je integracija bila organ, okreće se protiv umjetnosti i u tom obratu nalazi svoje emfatičke trenutke. Ali u samim svojim djelima, umjetnici pri tome nalaze tu nužnost, višak organizacije, discipline. To ih pokreće da ispuste magični štapić, kao Šekspirov Prospero, na čija se usta pjesnik izražava. Međutim, istina takve dezintegracije može se dobiti samo zahvaljujući trijumfu i grešci integracije. Kategorija fragmentarnog, koja ovdje ima svoje mjesto, nije kategorija slučajne pojedinačnosti: fragmentarno je dio totaliteta djela, dio koji odolijeva tom totalitetu.[246]

Aura se kod Adorna ukazuje kao neizvesna dijalektička napetost između pojedinačnog i opšteg, odnosno, individualno predočenog i bezlično umnoženog, onog što se ostvaruje kao celina i onoga što izmiče celini i integraciji ostajući fragment. Adorno, kada je krajem šezdesetih godina pisao knjigu *Estetička teorija*, znao je za fundamentalne promene u svetu umetnosti i kulturalnoj industriji koje su vodile preko i izvan stvaranja unikatnih komada kao umetničkih dela. On je te promene mogao da naznači kao dijalektičke *napetosti* između tradicionalnog i novog, odnosno, između samog dela i dela kao kulturalnog 'paketa'. Ta *napetost* je ono što deluje i što kao dejstvo potvrđuje izuzetnost umetničkog dela. Na primer, Marsel Dišan je bio fasciniran mirisom spakovanog pariskog vazduha (*50cc Pariskog vazduha*, 1919) ili napetošću između kolaža kao umetničkog dela i kolažne strukture 'bona' iz kockarnice u Monte Karlu (*Monte Karlo Bon*, 1924).[247] Dok Benjamin ide ka nostalgičnom prizivanju 'aure' iz tradicije i arhajskog mita, Adorno 'auru' tumači kao izraz borbe za delo i sa delom u samom životu. Pri tome, on razlikuje *auru* kao analogiju magijskom dejstvu od *aure* kao efekta proizvedenog u kulturalnoj industriji, te od autonomije umetnosti u funkcionalnom smislu i estetskog karakterisanja umetničkog dela u čulnom smislu. Za njega gubitak *aure* nije presudna degradacija umetnosti, već premeštanje *počulnjenja društvenih moći* unutar kulturalnih zahteva i očekivanja od modernističke umetnosti.

Iv Mišo, pozivajući se na Benjamina i Adorna, ukazuje na još jedan karakteristi-

---

[246] Teodor V. Adorno (1979), „Izraz i konstrukcija", u „Situacija", str. 93-94.

[247] Gloria Moure, *Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1988, slika 93 i slika 103.

čan problem sa 'aurom'. Kao što se estetsko odvaja od umetničkog i predočava kao efekat kulturalne proizvodnje, tako se ukazuje i potreba za 'aurom' i *auratskim dejstvom* u kulturi:

> Treba nam aura, ma koliko ona bila neprirodna. Treba nam osjet, čak i ako on znači osjećati da se osjeća. Trebaju nam identiteti i orijentiri, čak i ako se oni moraju mijenjati jednako kao moda.[248]

Jer, šta se desilo sa *aurom* nakon Benjaminovih kritičnih i Adornovih kritičkih dijagnoza iz tridesetih i šezdesetih godina XX veka. Da li je *aura* nestala sa strategijama i taktikama *ready madea*, fotografijom, filmom, videom, digitalnom obradom informacija, sa masovnom i popularnom potrošnjom na mestu elitne razmene i kontemplacije najviših vrednosti itd? Kako treba razumeti pojam i pojavu 'aure' u i oko umetničkog dela? Da li je *aura* jedna intrigantna izmišljotina radi pravdanja fascinacije umetničkim delom koja se ne može razložno opravdati? Da li je *aura* nešto što je postalo kontekstualizujući *svet umetnosti* ili *svet kulture*? Odnosno, da li je *aura* nekakva diskurzivna i semiološka 'oblanda' oko umetničkog dela koji mu daje nova značenja? Da li je *aura* samo *dejstvo* dela u složenosti čulnih i značenjskih potencijalnosti? Mišo je ponudio zamisao radikalizujući i izvrćući Benjamina, da nije došlo do nestanka *aure* iz umetničkog dela u epohi masovne medijske reproduktivnosti, već da se desilo razdvajanje *umetničkog dela* i *aure*. Drugim rečima, kao da nije došlo sa medijskom masovnom i popularnom industrijom do umiranja *duha* u umetničkom delu, već da je došlo do izlaska 'duha' ili 'dejstva' iz umetničkog dela u svet. Kao da estetska ili umetnička dejstva postoje u svetu nezavisno od *tela umetničkog dela*, kao da je delo izgubilo svoj razlog postojanja dok 'dejstvo' umetnosti ili, tačnije, dejstvo estetskog postaje ono što se u kulturi proizvodi, dorađuje, razmenjuje, premešta, prima, upija i, svakako, *troši* u uživanju koje nije samo idealitet estetskog uživanja. Mišo je, zato, zaključio:

> U nastavku ove poslednje refleksije iznosim zamisao da umjetnost više nije izraz duha nego nešto kao ukras ili nakit epohe. Od autonomnog i organskog djela koje ima svoj vlastiti život, prešlo se, izrazimo se kao Simmel na stil, sa stila na ukras i sa ukrasa na nakit. Korak više, samo korak, i ostaje tek miris, ozračje, plin; pariški zrak, rekao bi Duchamp. Umjetnost se tada sklanja u iskustvo koje više nije iskustvo predmeta okruženih *aurom*, nego aure koja se ne veže ni sa čim ili gotovo ni sa čime. Ta aura, ta aureola, taj miris, taj plin, nazovimo to kako želimo, izražava preko mode identitet epohe.[249]

Razdvojenost 'dela' i 'aure' ukazuje na obrt od autonomnog umetničkog dela u društveni događaj, u izvođenje (*performing*), koje se dešava kao samo oblikovanje i ukrašavanje života izvan prizivanja i oslanjanja na 'dela' ili, čak kulturalne proizvode: *artefakte*. Postoji *samo dejstvo*, atrakcija, afektacija, izvođenje i, zato, dizajniranje koje kao da potiče od umetnosti, ali mu više umetnost nije potrebna jer radi sa samim

---

[248] Yves Michaud (2004), "Zahtjev za estetikom: hedonizam, turizam i darvinizam", str. 145.
[249] Yves Michaud (2004), "Zahtjev za estetikom: hedonizam, turizam i darvinizam", str. 159-160.

dejstvima. Bitan je estetski događaj a ne njegovi nosioci kojim se organizuje život u svakodnevici: od umivanja sa mirišljavim sapunima i oblačenja mirisnog kolorisanog donjeg veša preko nanošenja tautua na telo, bildovanja mišića, vožnje u eklektično dizajniranom modelu malog automobila-limuzine, igranja video igara sa egzotičnim pričama i zamkama koje uvode u *beskorisni rad* maksimalne koncentracije svakog igrača do turističkih putovanja u što egzotičnije krajeve koji su tu samo da bi se kroz njih prošlo u trenutku *uživanja* i *bivanja živim*. Ali, dok je za Benjamina 'aura' imala prizvuk mističnog, ezoteričnog i metafizičkog prizivanja nostalgije za *izvorom* iz tradicije, za Mišoa, 'aura' jeste organizacija i proizvodnja intenziteta življenja posredstvom tehnologija prikazivanja, izražavanja ili izvođenja kojima nije potrebna posredna uloga 'umetničkog dela'. Kulturalna industrija je pronašla nove 'medije' i 'tehnologije' kojima je umnogostručeno dejstvo umetničkog dela i time preneseno na negu, ukrašavanje i higijenu tela, modu odevanja, turizam, zabavu, potrošnju i, sve prateće, oblike spektakularnog delovanja razvijene kulturalne industrije. Kulturalni *intenziteti* i *dejstva* su *auratski*, ali bez izvora i bez 'komada' iz koga se pojavljuju. Od *aure dela* ka *auri bez dela* put je vodio od materijalizma dela ka materijalizmu prakse. Postoji samo praksa i njene *aure*, tj. dejstva različitih intenziteta u oblikovanjima i preoblikovanjima života.

Kritične poetike spektakla

Mogu se uočiti karakteristična kretanja ka 'spektaklu'[250], preobražajima mogućih oblika umetničkog, kulturalnog i društvenog rada od modernizma preko avangardi do popularne kulture i nazad, od popularne kulture do elitne kulture postmoderne i epohe globalizma. Moderni zaokret ka 'spektaklu' je vođen u sasvim različitim okolnostima izvođenja bitnosti društvene aktuelnosti:

- buržoaskog društva koje se formiralo u političkom i metafizičkom smislu posredstvom procesa strukturalnog razlikovanja parova suprotnosti, kao što su: priroda–društvo, plod–proizvod, javno–privatno, radno–neradno, funkcionalno–autonomno,
- buržoaskog društva koje je postajalo potrošačko društvo,
- potrošačkog društva u kome je potrošnja, uvek, uspostavljala bitni određujući odnos između radnog i slobodnog života građana time što je kao efekat rada regulisala uslove i okolnosti života u slobodnom, takozvanom *neradnom*, vremenu,
- totalitarnog režima u kojem dolazi do *spektakularizacije* političkog života kao 'samog života' u boljševizmu, fašizmu, nacionalsocijalizmu, realsocijalizmu i maoizmu, te
- masovnog i medijskog potrošačkog društva (poznog modernizma, postmoderne

[250] Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter - Memory", iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October. The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997, str. 415-425.

i globalizma) sa svim oblicima izvođenja *spektakularnosti*, vidljivosti, slobodnog vremena (turizam, zabava, potrošnja), ali i

- avangardnih ekscesa od dade dvadesetih godina preko neodade i fluksusa pedesetih i šezdesetih godina u kritičnim međuprostorima visoke umetnosti i popularne kulture,
- medijskog eklekticizma osamdesetih i devedesetih godina XX veka kada dolazi do relativizovanja 'granica' između visoke umetnosti i popularne kulture u stvaranju heterogenih područja *nesamog* života.

Spektaklom se, u najopštijem smislu, imenuje ospoljavanje ili prezentovanje, odnosno, pokaznost, *počulnjavanje* ili vizuelizacija društvene moći, identiteta ili kapitala, odnosno, ljudskog društvenog života u javnom polju čulnosti na način kako Gi Debor izjavljuje:

> Spektakl je kapital u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika.[251]

Spektakl nije samo *javna masovna priredba* (koncert, parada, demonstracije, fudbalski meč), već svaki oblik prikazivanja ili, tačnije, akumulacije 'čulnog' prikazivanjem i posredovanjem u društvu. Kada u jednom društvu moć, identitet i identiteti, kapital ili bilo koji segment, odnosno, celina društvenog života postane čulno prepoznatljiva i pokazna, tj. može se javno čuti, videti, dodirnuti ili telesno oprisutniti, tada se 'događa' spektakl. Gi Debor je spektakl opisao sledećim predloškom:

> Sav život u društvima, u kojima vladaju moderni uvjeti proizvodnje, objavljuje se kao golema akumulacija *spektakla*. Sve što se izravno proživljavalo, udaljilo se u predstavu.[252]

Spektakl se može objasniti kao *čulno predočivi i opaženi događaj u kome akumulacije ekonomske i/ili političke moći, odnosno samog života, postaju čulno prezentovane u organizaciji i izvođenju javnog i privatnog, radnog i slobodnog, vremena življenja građana u kapitalističkim društvima*. Pri tome, čulna predočivost ili vidljivost 'moći', 'identiteta', 'kapitala' ili bilo kog segmenta društvenosti nije direktan, doslovan ili jednoznačan čin opažanja. Naprotiv, vidljivost je puna iluzija, opscenih slika, metafora koje se preobražavaju u alegorije, posrednika, zamena slike slikom, potiskivanja slika i složenih investiranja telesnosti u poredak iluzija koje privlače pažnju na način 'svakidašnje realnosti' u kojoj se odigrava borba za preživljavanje i kontrolu nad životom.[253]

U buržoaskom klasnom društvu XVIII i XIX veka, spektakl (slikarstvo, fotografija, opera, cirkus, kabare, parada, sajam, izložba, rat ili revolucija) jeste akumulirana *moć društvene hijerarhijske strukturacije* ljudskih odnosa u kojima postaju čulno uočljive. Na primer, opera nije spektakl samo zato što je to *glamurozna* predstava za 'masu', već zato što je usmerena na audiovizuelno pokazno identitetsko kohezioniranje 'mase' na kraju feudalizma u narod i klase buržoaskog društva. Svaka klasa, svaki društveni sloj,

---

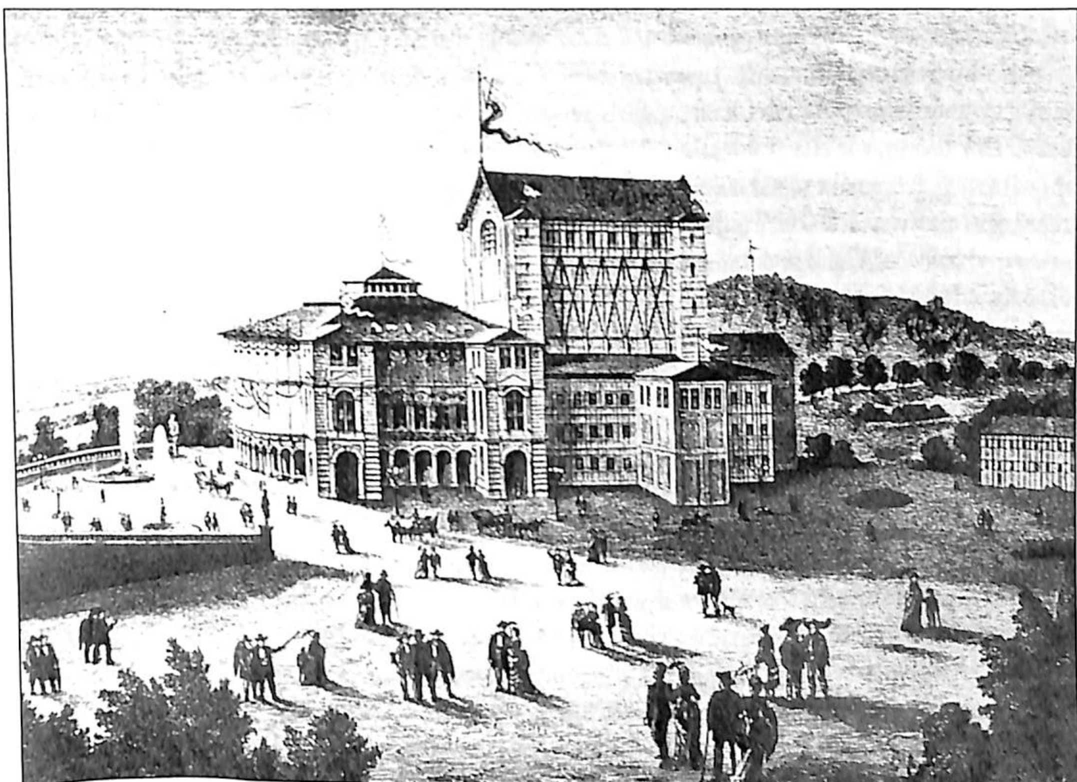
[251] Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999, str. 47.
[252] Guy Debord (1999), str. 35.
[253] Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter – Memory", iz Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (1997), str. 423; i Michael Foucault, *Discipline and Punish*, Alan Sheridan, Pantheon, New York, 1976, str. 217-219.

ima svoje mesto u arhitekturi operske zgrade i u dramaturgiji izvedbe, a to znači i u distribuciji *estetskog uživanja* i društvenog identiteta koji pruža protokol za uživanje. Nema 'mešanja' klasa – *uživanje u operi* se odvija u neuporedivim registrima od *samog estetskog uživanja* visoke klase do potrošnje ili zabave 'iz' ili 'ispod' samog estetskog uživanja kod nižih društvenih klasa. O *buržoaskoj operi*[254] XIX veka govorilo se kao o instituciji oblikovanja i javnog pokazivanja 'građanskog tela' publike u odnosu na ponuđeno scensko izvođenje 'dela'. Telo građanina je pokazano i identifikovano javnim događajem spektakla kakav je opera: *biti u operi značilo je biti pokazan i viđen građanin*. Građansko telo koje je pokazano u operi da bi bilo viđeno time postaje *telo* građanstva. Zato, opera nije samo ono što 'građanin' gleda/sluša/uživa, već i *ona situacija* gde se kao građanin pojavljuje i pokazuje unutar konstruisanog idealnog klasnog sveta, gde dolazi u područje direktnog i kao *neproblemskog* uživanja, identifikacije i, na kraju krajeva, bivanja u životu. Opera kao spektakl nije samo *delo izvođačkih umetnosti*. Opera je scenski događaj, glamurozni dekor, razorena naracija, arija koja prerasta u krik[255] i time u akustički objekt za, ne samo, estetsko uživanje. Ali, opera je, iznad svega, društveni odnos akumuliranog i predočivog *građanskog identiteta* smeštenog u urbanistički složeni poredak grada:

> Pozorište je u XVII veku pre posledica ideološke obrade koja ga ucrtava u utopijske perspektive idealnog grada. Pozorište je kao arhitektonski mikrokosmos onoga što je idealni grad Vinćenca Skamocija predstavljao na gradskom planu (u *Idea dell'architettura universale*, Venecija, 1615).[256]

Uloga operske kuće i teatarske zgrade kao urbanističkog događaja klasne, ekonomske i političke moći građanske klase se spektakularno ukazuje tokom celog XIX i ranog XX veka. Projekt *Gesamtkunstwerka* (celokupnog ili totalnog umetničkog dela) označio je, na primer, kulturalno politički rad Riharda Vagnera u drugoj polovini XIX veka.[257] Njegov *spektakl* je bio pokušaj izvođenja složene konstrukcije nacionalnog i društvenog identiteta nastajuće nemačke države kao umetničkog i političkog jedinstva pomoću čulnih pokaznosti muzičkog-teatra. Izgradnja operskog centra u Bajrojtu u Nemačkoj bio je gest pokaznosti tog moćnog *sve nemačkog* jedinstva[258]. Bajrojt je istovremeno bio mesto za 'veliku operu' kao samu umetnost i za 'jezgro' oblikovanja 'Nemaca' kao jedinstvenog korpusa i velike, tj. vodeće, evropske nacije. Zatim, može se naći podatak da su graditelji Ferdinand Felner i Herman Helmer sagradili više od pedeset operskih kuća između 1870. i 1914. u prostoru između Hamburga, Ciriha i Odese.[259] Mreža

[254] Teodor V. Adorno, "Građanska opera", *Muzički talas* br. 1-2, Beograd, 1997, str. 54-58.
[255] Michel Poizat, „The Silence that Screams, The Other Silence", iz *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Cornell University Press, Ithaca, 1992, str. 87-92.
[256] Filip-Žozef Salazar, "Obnova foruma", iz *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984, str. 23.
[257] Rihard Vagner, "Pesništvo i muzika u drami budućnosti", iz *Opera i drama*, Madlenianum, Beograd, 2003, str. 165-254.
[258] Beat Wyss, „*Ragnarök* of Illusion: Richard Wagner's *Mystical Abyss*" at Bayreuth", *October* no. 54, New York, 1990, str. 57-78; i Dragan Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar, *Mit, Ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera: Prsten Nibelunga i Parsifal*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004.
[259] Margrit Brehm, Roberto, Ohrt, „The 120 Years of Sodoma", iz Agnes Husslein-Arco (ed), *Les Grands Spectacles – 120 Years of Art and Mass Culture*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2005, f.16, str. 34.



Spoljašnji izgled Festšpilhausa, Bajrojt, 1876.

operskih kuća, pred Prvi svetski rat, bila je anticipacija akumulacije javnog uživanja i građanskog identiteta koji će realizovati, u potpunosti, nova medijska kultura nakon tog rata. Fascinantan je prelaz u strukturiranju totalizujućeg javnog prostora: sa 'operske zgrade' kao mesta u prostoru na mreže radio stanica kao prividne dematerijalizacije i deteritorijalizacije operskog i muzičkog uživanja.

Kabare i cirkus nude prividni demokratični izgled buržoaskog društva, pošto su upućeni svima ili, skoro, svima koji mogu platiti kartu i ući u svet *pučke*, masovne zabave. Pri tome, cirkus[260] i kabare[261] nisu spektakl zbog *deliričnog vrtloga* nesputanog ili spontanog uživanja u *veselim igrama* kao pučkog ili urbanog življenja, već zbog projektovanja cirkuse i kabaretske 'igre' kao demokratske zabave za sve u hijerahijskom klasnom društvu. Cirkus i kabare su paradoksalni simulakrumi *karnevala* izvedeni u sasvim novim uslovima i okolnostima, okolnostima klasnog buržoaskog društva koje je spremno da pokaže ili, tek, obeća svoja *demokratska lica* u intervalima slobodnog vremena. Na primer, prvi francuski kabare *Chat Noir* (*Crna mačka*) nastaje u Parizu oko 1881. godine. Kabare su inicirali pesnici, slikari, muzičari i ljudi iz teatra kao uzorak ili *topos* veselog i zabavnog života slobodnog građanstva: srednja klasa, umetnici, svet oko umetnosti, niža klasa, radnička klasa, zabavljači, ali i lopovi, varalice, makroi i prostitutke. U kabareu se stvarala pokazna atmosfera slobodnog, novog i urbanog oblikovanja javnog života u kome je ideal zabave (*entertainment*) objedinjavao boemski način življenja i urbanog bivanja u slobodnim intervalima društvenog života. Feudalna, tj. karnevalska *lascivost* je zamenjena urbanim prestupom ili onim što je uzbudljivo, zabavno i drugačije u odnosu na *sivu radnu, u velikoj meri puritansku, svakodnevicu*: slobodni erotizam i seksualnost, dendizam, brzina, zavođenje, mešanje društvenih klasa i slojeva, promiskuitet, odnosno, fatalna i opsesivna privlačnost negativnog i prestupničkog. *Negativno* i *prestupničko* se ne vide kao vandruštvene kategorije, već kao 'signali', 'područja' ili 'potencijalnosti' želje i uživanja u društvu posvećenom svakodnevnom radu i akumuliranju viška vrednosti.

U totalitarnim društvima, *spektakl* jedan je od instrumenata akumulacije posrednih slika *politike nadzora* u polje čulnosti. Film, radio prenos, miting, partijski kongres, arhitektura, parada, sportski slet, paravojni javni ili polutajni život muškaraca, ženski aktivizam ili lokalni, odnosno, totalni rat jesu 'događaji' čija javna izvođenja vode ka oblikovanju i postavljanju *tela* izvođača-gledaoca u polje oblikovne pokaznosti i, još važnije, sprovođenja moći, tj. vidljivog smisla volje vođe, partije ili stvarnog/zamišljenog kolektiva. U totalitarnom društvu svakodnevni život ljudi u društvu od radnog mesta i porodice do ulice i institucija zabave, tj. izvođenja slobodnog vremena vođen je oko *vidljivog jezgra* politike, pri čemu *politika* nije *vita activa*[262], već izvođenje i realizovanje moći vođe, partije, kapitala ili bilo kog drugog društvenog mehanizma koji se nađe na vrhu hijerarhije upravljanja. Vidljivost 'moći' u njenoj neskrivenosti u

---

[260] Helen Stoddart, *Rings of Desire: Circus History and Representation*, Manchester University Press, Manchester, 2001.
[261] Howard Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret*, Columbia University Press, New York, 1987.
[262] Hannah Arendt (1991).

bilo kom obliku života – a to znači poništavanjem *samog života* kao *samog* – pokazuje se u svakoj oblasti ljudskog svakodnevnog činjenja. Privatnost postaje javna, a kao da se narušava granica između slobodnog i radnog vremena. Slobodno i radno vreme postaju kontrolisano političko, tj. javno i zajedničko vreme. Odlazak u fabriku na rad je spektakl. Rad u fabrici je spektakl. Pauza i doručak u radnom vremenu je spektakl pokaznosti životnog standarda. Nedeljne vojne vežbe ili porodični izleti su spektakl organizovanog društva i proizvedenog 'života'. Na primer, jedan od zahteva svakog totalitarnog sistema, a nemački nacizam je bio tu najeksplicitniji, bila je:

> Kako se od mladića stvara vojnik, 'stereometrijska figura' kako Canetti naziva vojnika? Kako tjelesni oklop dobiva svoj konačni oblik, koje su njegove funkcije, kako funkcionira 'čitav' muškarac koji ga nosi – a posebno: koje je vrste njegov ego, gdje je njegovo mjesto (da bismo ga mogli navesti) – i, napokon, koje je vrste seksualnost vojnika, koji procesi deluju u toku čina ubijanja pribavljajući mu užitak što ga, izgleda, drugačije više ne može naći?[263]

Vojnik je pre figura spektakla nego subjekt društva. Vojnik je figura spektakla pošto je otuđen od 'samog života' izvođenjem uloge koja čulno opažljivo oblikuje njegovo telo. Takođe, kontrola načina i mode oblačenja je spektakl. Radnička odela, vojne i policijske uniforme, školske uniforme, pa i odeća za svakodnevicu, na primer, u doba kineske kulturalne revolucije ili navijačke odore povezane sa sportskim spektaklima u potrošačkom društvu, oblikovale su javno vidljivo telo. Zatim, deindividualizacija seksualnosti je spektakl pošto je ljubavni/seksualni i, konačno, bračni izbor, odnosno, život u privatnosti postao pokazna 'situacija' društvenog nadzora te iste privatnosti. Masovna venčanja u svim društvima su spektakl nadzora nad privatnošću i, pre svega, oblikovanja proceduralne seksualnosti. Na primer, jedan drastičniji primer, u Pol-potovom radikalnom komunističkom režimu u Kambodži, tokom druge polovine sedamdesetih godina XX veka, bio je ukinut brak zasnovan na slobodnom izboru partnera. Uveden je 'prisilni brak' radi ostvarivanja biološke reprodukcije sa nasumično biranim i spajanim partnerima. U izvesnim slučajevima, seksualni odnos radi proste reprodukcije je *obavljan* pod partijskom prisilom i kontrolom, a institucionalno je sprovođen u zatvorsko/logorskim uslovima.[264] Itd... itd..

U potrošačkom društvu spektakl – svaki segment društva od proizvodnje preko razmene do potrošnje, zabave i organizacije svakodnevice (ekonomija, obrazovanje, trgovina, sport, koncerti, izložbe, arhitektura, turizam, automobilizam, film, televizija, internet, kompjuterske igrice, festivali) postaje spektakl. Akumulacija *komercijalizacije* postaje čulno dostupna. Pri tome, spektakl nije samo *izvedena predstava* za potpuno pasivnu publiku gledalaca/slušalaca. Spektakl je sistem predočenih i postavljenih 'ljudskih' kao *društvenih* aktivnih odnosa ostvarenih u artificijelno pojačanom 'intenzitetu' čulnog dejstva vizuelnih, akustičkih, audiovizuelnih i audiovizuelno-telesnih, odno-

---

[263] Klaus Theweleit, „Seksualnost i dril", iz *Muške fantazije – Muško tijelo i 'bijeli teror'*, GZH, Zagreb, 1983, str. 11.
[264] Kalyanee Mam, „Forced Marriages", iz *The Enduarance of the Cambodian Familiy under the Khmer Rouge Regime: An Oral History*, http://research.yale.edu/ycias/database/files/GS22.pdf.

sno, audiovizuelno-telesnih kao bihevioralnih, stimulusa. Spektakl kao sistem/praksa 'ljudskih' *društvenih* odnosa se dešava, ne samo na nivou ponude čulnih stimulusa ili, tek, značenja/smisla, već i na razini konkretne artikualcije (interpelacije, identifikacije, pokaznosti) ljudskog tela kao subjekta u obećanom prostoru i vremenskom intervalu življenja. U *paradigmama komercijalizacije*, politička i ekonomska moć se horizontalno i decentrirano strukturiraju u oblikovanju 'slobodnog života' individualnog potrošača. Individualizovani potrošač se susreće sa potrošnjom kao sveprisutnim oblikom estetizovane i poželjne identifikacije u svakodnevici koja se ne vidi kao društvena, politička ili ekonomska, već kao, i iznad svega, estetska. Estetizacija i estetsko postaju mehanizmi izvođenja društva totalizujuće i sveprisutne potrošnje. Spektakl nastaje kada *društveni/državni aparati*, političke partije, kapitalističke tržišne institucije ili kulturalne formacije dostignu vidljivi stupanj akumulacije, te zahtevaju i nameću javnu čulnu pokaznost i prezentnost procesa koji se mogu opaziti kao prakse etničke, rasne, klasne, profesionalne, generacijske, rodne, tržišne itd. identifikacije. Ali, *identifikacije* nisu samo jednostavno uspostavljanje identiteta, tj. upoređivanje sa ponuđenim imaginarnim (čulno predočivim) uzorkom, već su doživljaji *događaja veštačkog sveta* koji država i institucije, paradoksalno, nude pod prisilom, ali i zavođenjem, kao *novu prirodu* prirodniju od svake prirode. Termin *društvo spektakla* se javlja kod teoretičara situacionizma[265] Gi Debora (1967) i označava ono što je moderni kapitalistički i potrošački spektakl postao u savremenom horizontalnom masovnom, medijskom i tržišnom društvu:

> Autokratska vladavina robne ekonomije koja je dosegla status neodgovorne suverenosti, i sklop novih tehnika upravljanja koje prate tu vladavinu.[266]

Kada se *robna ekonomija* i *informacijska ekonomija* suoče u relativnim odnosima konstituisanja svakodnevice, one nude *spektakl* kao praksu hibridnih i kontradiktornih mnogostrukosti čulnog predočavanja i učestvovanja u javnom masovnom događaju individualnog i kolektivnog identifikovanja 'subjekta' i 'sveta' kao *konteksta življenja nesamog života*.

Francuski sociolog Žan Bodrijar je, nakon postsituacionističkih rasprava o *simboličkim sistema razmene*[267], razvio teoriju prelaska sa strategija/taktika spektakla na zamisli *simulacije* i *simulakruma*[268] u hiperrealnosti. On je nameravao da pokaže kako se formacije spektakla gube u epohi masovnih *digitalnih medija*[269] kojima se javni prostor fragmentira i, konačno, poništava u prenošenju 'čulnog' iz života u medijski tok i mrežu modela na čijim se krajevima, tj. *interfejsima* nalaze priključeni 'živi ljudi'.

---

[265] Elisabeth Sussman (ed), *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1989; i Tom McDonough (ed), *Guy Debord and the Situationist International – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
[266] Guy Debord (1999), „Komentari uz društvo spektakla", str. 174.
[267] Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
[268] Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
[269] Nicholas Negroponte, *Being Digital*, Coronet Books, Hodder, 1995; Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

Bodrijar teži da pokaže kako se spektakl pretvara u medijski proizvedenu *spektakularnost* koja je prividno *dematerijalizovana* i izmeštena iz uobičajene iskustvene realnosti u medijski prostor komunikacije. Društveni javni odnos čija se akumulacija u društvu čini 'vidljiva' i time pokazuje kao *spektakl*, postaje medijski realizovana u prostoru koji prividno izgleda kao *transcendirani prostor* izvan realnosti i, čak, izvan društva. Odnosno, sa dominacijom medijske komunikacije kakvu omogućava internet[270] uspostavljaju se relativni odnosi između javnog i privatnog. Akcija u privatnom prostoru koja se odigrava za kompjuterom je trenutno upisana i reflektovana u javnom prostoru kompjuterskih mreža koje vizuelno izgledaju nevidljive, a konceptualno se pričinjavaju kao 'metaforične'. Međutim, akcije na mrežama su uvek *političke materijalne prakse* u definisanom prostoru realizacija ekonomske moći:

> ...najveći deo Neta je samo kapitalizam. To je prostor za represivni poredak, za finansijski biznis i kapital, kao i za prekomernu potrošnju.[271]

Sa medijskom digitalnom kulturom dolazi do prividnog odvajanja od realnosti na taj način da sistem umreženih odnosa i priključenja (*plug-in*) izgleda kao nova realnost u postajanju. Otuđenje izvedeno iz 'odvajanja od prirode' postaje *proizvođenje veštačke prirode sredstvima medijske kulture*. Bodrijar naglašava da je reč o 'simulaciji' i 'simulakrumima'. Simulacija je oblik jezičkog, semiološkog, slikovnog ili medijskog (ekranskog, audiovizuelnog, sinestezijskog ili bihevioralnog) proizvodnje fikcionalne situacije na mestu i u trenutku očekivanja pojavnosti realne situacije. Simulakrum je 'prikaz' (fikcionalni objekt, situacija ili događaj) koji je proizveden da izgleda kao realnost. *Simulacionizam* je teorijska i umetnička tendencija postmoderne kulture osamdesetih i devedesetih godina zasnovana na polazištu da su pojam, predodžba i svest o realnosti stvoreni elektronskim medijima, odnosno, da predodžba prethodi prikazanom (slika prethodi referentu). Simulacijski prikazi nemaju ishodište u realnom svetu nego pojavu *sveta* stvaraju za kulturu i društvo. Različito od industrijskog društva, simulacionizam ne karakteriše proizvodnja robe nego proizvodnja informacija koje imaju svoje čulne zastupnike. Simulacijsko se društvo naziva i postsemiotičko ili postsemiološko društvo koje karakteriše razmena jezički ili medijski posredovanih informacija i softverski projektovanih slika koje čine gledišta, stavove, znanja, emocije i složene doživljaje savremenog čoveka kao čoveka u središtu medijske proizvodnje realnosti. Simulakrum i simulacijska recepcija preuzimaju funkcije *fantazma* (barijere koja razdvaja ili spaja čoveka i realnosti), ideologije (diskurzivne realizacije stavova, sveta i identifikacije subjekta u specifičnom kontekstu), pa i *same prirode*, prisutnosti sveta u kojem se čovek nalazi i koji prepoznaje kao svoj svet:

> Stvarno se ne povlači u korist imaginarnog, ono se povlači u korist stvarnijeg od stvarnog: hiperrealnog. Istinitije od istine: takva je simulacija. Prisutnost se ne povlači pred prazninom, ona se povlači pred udvojenom prisutnošću koja uklanja suprotnost između prisutnog i odsutnog.

---

[270] Rob Shields (ed), *Kulture interneta*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.

[271] Aleksandar Bošković (ed), "Obećanje 5: Nova svest", iz *Critical Art Ensemble: Digitalni partizani - Izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2000, str. 53.

> Praznina se takođe ne povlači pred punoćom već pred prepunošću i zasićenošću – punije od punog, takvo je reagovanje tela kod gojaznosti, seksa u opscenosti, njegovo gubljenje (*abréaction*) u praznini.
> Kretanje ne nastaje toliko u nepokretnosti koliko u brzini i ubrzanju – u najpokretnijem od svakog kretanja, ako tako može da se kaže, a koje ovo kretanje tera do krajnosti, lišavajući ga smisla.
> Seksualnost se ne gubi u sublimaciji, represiji i moralu, ona se pouzdano gubi u najseksualnijem od svakog seksa: u pornografiji. Hiperseksualno je savremenik hiperrealnom.
> Opštije uzev, vidljive stvari ne nalaze svoj kraj u tami i tišini – one se gube u najvidljivijem od sveg vidljivog: u opscenosti.[272]

Bodrjarova teorija društva je poststrukturalistička, postkritička, postsituacionistička i simulacijska. Poststrukturalistička je pošto nastaje u prevladavanjem francuskog strukturalizma. To znači da je reč o prevladavanju horizonta naučnog objašnjenja medijskom proizvodnjom sveta, značenja, smisla i vrednosti. Ona je postkritička i, time, postmarksistička, pošto polazi od teze da je kritička teorija u savremenom svetu bez svrhe. Svaka kritika, svaka suprotstavljajuća snaga samo pothranjuje i potvrđuje kritikovani sistem i praksu. Bodrijarov cilj je ukazivanje na prelaz s *gledišta subjekta* na *gledište objekta*, a to je odnos u kom više nema *kritike*. Polje objekta je polje zavođenja, sudbine i fatalnosti. Njegova teorija se priljubljuje uz vlastiti objekt. Kada govori o simulaciji, njegov je govor simulacijski. Kada govori o zavođenju i teorija je zavođenje, a kada govori o fatalnom (onome na šta nema uticaja), i ona postaje fatalna. On ne govori o činjenicama nego o fantazijama, fikcijama, predstavama bez spoljašnje reference. Od kritičke teorije očekuje se teorijski i praktični napredak, a Bodrijar vidi i opisuje samo skok u fikciju ili predimenzioniranu banalnost koju masovna kultura prikazuje kao društvenu stabilnost narušavajući 'javno' koje nestaje u *privatnom priključenju* na 'mašinu'. Bodrijarov teorija je postsituacionistička, jer polazi od naglašavanja situacionističke teorije šezdesetih godina, razrađujući teze o otuđenosti i modernom društvu spektakla. Iz kritičkog neuspeha poništavanja i onemogućavanja potrošačkog društva spektakla, on izvodi tezu o trijumfu i totalitarizaciji *društva spektakla*. U savremenom društvu subjekt (njegova svest, stavovi, predstave, želje, vrednosti i ideologije) postaje 'objekt' ili informacijska mreža simulacija i manipulacija. Kao društveni subjekt, čovek je posledica medija i izazova potrošnje. On polazi od teza da društvom upravljaju: (1) fantazmatska logika koju opisuje psihoanaliza, a koja govori o identifikaciji imaginarnog područja transcendencije, moći i seksualnosti i čije su područje delovanja objekti i konstruisana okolina; i (2) diferencijalna socijalna logika izvedena iz antropologije, koja ukazuje na proizvodnju i potrošnju slika, znakova, društvenih razlika, statusa i prestiža. On radikalizuje nove društvene sile, pokazujući ih kao *fatalnu* nadistorijsku nužnost. Po njemu, danas ne postoje ni društvena scena ni ogledalo. Umesto njih, postoje ekran i mreža – od mreže napajanja električnom

[272] Žan Bodrijar, "Ekstaza i inercija", iz *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991, str. 10.

energijom do kablovske video mreže, satelitskih TV programa, elektronske pošte i kompjuterskih mreža. On koristi metaforičku razliku ogledala i ekrana:
- ogledalo kao prevladani model fizički odražava lik i priprema ga za transcendenciju; a
- ekran je neogledalna površina na kojoj se odvijaju elektronski generisane operacije, tj. ekran je glatka operaciona površina posredne komunikacije.

U takvom svetu, svaka osoba vidi sebe za komandama hipotetičke mašine, beskonačno udaljenog od univerzuma nastanka i postojanja. Apstrakcija koja vlada svetom kao fatalna elektronska sudbina nije više apstrakcija mape, mimezisa, ogledala ili koncepta.[273] Ona je proizvedena pomoću *modela*, a *modeli su bez porekla i izvora* u stvarnosti. Današnji simulatori (kompjuteri, elektronske mreže, video i televizija, mikrosocijalni sistemi u takvim mrežama) poistovećuju realnost sa svojim modelima i prethode joj. Simulacija prodire u sve pore društva i pretvara *subjekt* u *objekt*.[274]

***

Poetika spektakla se suočava sa paradoksalnom činjenicom da *spektakl* nema definisani i uobličeni mediji i medijsku praksu, odnosno, umetničku ili kulturalnu disciplinu. Spektakl nije upućen samo jednom čulu, mada, najčešće, polazi od vizuelnosti, tj. od oka[275]. Upućen je čulnoj artikulaciji tela: vida, sluha, dodira, kinematike i dinamikle tela kao *mašine*. Telo je 'ono' oko čega i zbog čega se odigrava spektakl.

Spektakl se može otkriti u bilo kom medijskom području: od slikarstva preko fotografije, filma, digitalnih tehnologija do mogućih varijanti izvođačkih umetnosti (muzika, teatar, balet, ples, opera, performans umetnost) ili kulturalnih praksi masovne i popularne kulture: televizije, sporta, reklamne industrije, marketinga, industrije zabave, turizma, industrije rata, terorizma. Spektakl nije *umetnička praksa* ili *kulturalna praksa* koja izvire iz prepoznatljivog tehnološkog medija ili vrste dela. Spektakl nastaje iz funkcionalne atmosfere ili pokaznih društvenih odnosa kojima se 'delo' postavlja u društvu na način da se društvo prepozna i identifikuje kao suštinska ljudska *neprirodna priroda* u ostvarivanju bilo kojih zamislivih interesa na javan i vidljiv način. Uloga *otuđenja* ima fundamentalnu poetičku funkciju i, svakako, očekivani efekat u spektaklu ili 'od' spektakla:

> Spektakl u društvu odgovara konkretnoj proizvodnji otuđenja. Ekonomska ekspanzija u bitnome je ekspanzija upravo te industrijske proizvodnje. Ono što buja s ekonomijom, a u vlastitom gibanju, ne može biti ništa drugo do otuđenje koje je bilo u njezinoj prvotnoj srži.[276]

Otuđenje je način na koji se ostvaruje društvenost. Spektaklom se društvenost pokazuje u dva sasvim različita registra:

[273] Jean Baudrillard, "The Procession of Simulacra", iz B. Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986, str. 253.
[274] Žan Bodrijar, "Od sistema objekata do sudbine objekta", iz *Drugo od istoga*, Lapis, Beograd, 1994, str. 51-63.
[275] Chris Jenks, „Središnja uloga oka u Zapadnoj kulturi: Uvod", iz Chris Jenks (ed), *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002, str. 11-45.
[276] Guy Debord (1999), str. 47.

1. kao zastupanje kojim se gledalac 'odvaja', a to znači, *otuđuje* od *objekta rada*, uživanja, zabave, identifikacije ili *bivanja* u svakodnevici – taj *objekt* je za njega posredovani objekt ili čulna slika koja referira objektu i koju dobija na mestu pretpostavljenog stvarnog objekta, odnosno, *samog života* i umesto samog života, te
2. kao proizvodnja sveta 'kulture' i 'društva' naspram prirode, ma šta, ta reč značila – spektaklom se ulazi u svet proizvodnje slika kojim se konstruiše i izvodi 'život' koji nije idealitet života već regulativna ili deregulativna društven praksa vladanja životom ljudi u svakodnevici, pre svega, globalnog kapitalizma.

Zaključuje se da je moderni čovek zaronjen u privid sopstvenog – otuđenog – života koji se oblikuje *društvenim spektaklom*:

> Spektakl nije skup slika, nego društveni odnos između pojedinaca, posredovan slikama.[277]

Pri tome, *te slike* mogu biti vizuelne, audio, audiovizuelne, haptičke, telesne, mimetičke, ekspresivne, simulacijske, analogne, digitalno-analogne, bihevioralne itd. Spektakl je pre svega odnos i izvođenje odnosa u spoljašnjosti i dostupnosti čulnog sveta. Privid spektakla i potrošnje izobličuje svako društveno značenje, pa čak i subverzivne teorijske i praktične oblike protivljenja. Na primer, avangardne, kritičke i subverzivne, poetičke taktike iz desetih i dvadesetih godina XX veka, kao što su: kolaž, montaža, asamblaž, *ready made* i dekompozicija, postaju protokoli i procedure masmedijskog *digitalnog dizajna*[278] u dominantnoj masovnoj kulturi krajem XX veka. Lev Manovič, na primer, ukazuje na sledeći odnos avangardi dvadesetih i novomedijskih avangardi devedesetih godina XX veka:

> Zapravo, umesto da postane katalizator novih formi, čini se da kompjuter nastavlja da osnažava postojeće. Kako razumeti ovo odsustvo radikalno novih formi koje donosi ubrzan i masovan proces kompjuterizacije? Nije li obećanje koje donosi avangarda novih medija samo iluzija?
>
> Deo odgovora leži u tome što, u svetlu novih medija, komunikacijske tehnike dvadesetih iziskuju novi status. Stoga novi mediji zaista reprezentuju novi stadijum avangarde. Već su dvadesete godine, u smislu tehničkih inovacija, levičarske umetnike okružile metaforama interfejsa, kompjuterskih komandi i softverskih aplikacija. Jednostavno rečeno, avangardna vizija materijalizovana je kroz kompjuter. Sve strategije, razvijane sa ciljem da se probudi uspavano i apatično buržoasko društvo (konstruktivistički dizajn, Nova tipografija, avangardni film i montaža, foto-montaža), danas definišu pokretačku osnovu postindustrijskog društva: interakciju sa kompjuterom. Na primer, avangardna strategija kolaža, ponovo se javlja kao 'cut/paste' komanda, kao bazična operacija koja se može primeniti na bilo koji sadržaj kompjuterskih podataka. I

---

[277] Guy Debord (1999), "Dovršeno odvajanje", str. 36.

[278] Lev Manovič, *Metamediji, izbor tekstova*, CSU, Beograd, 2001.

drugi primeri, kao što su pokretljivi prozori, 'padajući' meniji i HTML tabele, omogućavaju korisniku da se, uprkos ograničenoj površini kompjuterskog ekrana, istovremeno služi praktično neograničenom količinom informacija. Istorijski trag ovog modela možemo da pratimo unazad, sve do Lissitzkog i njegove upotrebe pokretljivih ramova na postavci *Internacionalne umetničke izložbe* u Drezdenu 1926.[279]

Nova medijska kultura devedesetih godina XX veka i prvih godina XXI veka ukazuje se kao kultura prerade (reciklaže, dekonstrukcije, premeštanja) istorijskih dela i njihovih formacijskih mesta *u istoriji* i *geografiji*. Društvo spektakla narušava mogućnosti direktne ljudske komunikacije, ukazujući da je ona u *svojoj biti* otuđena, posredna i medijski određena. Karakteristično je da su teoretičari situacionizma, pre svega Gi Debor, kritikom poznog kapitalizma i njegove kulturalne politike ukazali na bitne razvoje kapitalističkog društva u nastupajućoj epohi medija:

> Spektakl se predstavlja u isti mah kao samo društvo, kao dio društva i kao sredstvo ujedinjenja. Utoliko što je dio društva, on je izričito sektor koji usredištuje sve poglede i svu svjest. Samim tim što je taj sektor odvojen, on je mesto izopačena pogleda i lažne svijesti; ujedinjenje koje postiže, nije ništa drugo nego službeni jezik poopćena odvajanja.[280]

Spektakl, zato, nije oblik ili žanr umetnosti ili kulture, već *način* (modalitet) kojim se uspostavlja složeni društveni odnos između čulno pojavnog objekta, situacije i događaja sa društvenim akumulacijama moći, bogatstva, identiteta, ali i straha, želje, idealiteta, uživanja, zabave, potrošnje ili građenja verovanja itd. Konceptom 'spektakla' mogu se identifikovati neuporedive društvene, kulturalne i umetničke prakse.

Sledi nekoliko sasvim različitih i nasumično izabranih primera.

Slika Teodor Žerikoa *Splav Meduze* (1818-1819) može se identifikovati kao slikarski primer 'spektakla'. Francuski brod *Meduza* zadesio je brodolom 1816. godine pred obalama Zapadne Afrike. Brod je potonuo sa stotinama ljudi, dok se spasao mali broj putnika i posade. Putnici koji su se spasli bili su na splavu koji je danima plutao pučinom. Pričalo se o velikim stradanjima brodolomnika, čak i o kanibalizmu. Žeriko je o događaju saznao iz dnevnih novina. Pažljivo je proučavao događaje vezane za preživljavanje i spasavanje putnika i posade. Vodio je razgovore sa preživelima, dao je da se izradi model splava, čak je proučavao i leševe u policijskoj mrtvačnici. Sve je to učinjeno da bi što vernije i upečatljivije prikazao katastrofu. Slika je monumentalnih dimenzija 4,9x7,16 metara. Prikazan je trenutak kada je sa splava primećen spasilački brod. Kompozicija slike se razvija po prepoznatljivoj *dijagonali* koja vodi od prvog plana sa predstavom mrtvih tela ka zadnjem planu gde su živi brodolomnici okrenuti ka pučini. Brodolomnici mašu ka, za gledaoca, nevidljivom brodu. Slika predočava karakterističnu romantičarsku atmosferu ljudske borbe protiv prirodne stihije ili, tačnije, romantičarsko osećanje neuklopljenosti čoveka u nedokučivi i nesavladivu prirodu. Slika je izlagana u Francuskoj, a zatim je umetnik delo prikazivao u više

[279] Lev Manovič (2001), „Avangarda kao softver", str. 62-63.
[280] Guy Debord (1999), "Dovršeno odvajanje", str. 36.

gradova u Engleskoj tokom 1820. Slika se nalazi u Luvru u Parizu. Zašto je reč o spektaklu? Slika nastaje i pokazuje se u složenoj političkoj klimi krize buržoaskog postrevolucionarnog razvoja i borbi u francuskom društvu između napolenovske obnove dinastičkog vladanja i republikanaca. Takođe, prve decenije XIX veka su epoha kada moderni čovek počinje da se suočava sa posledicama kapitalističke ideologije konstruisanja veštačke realnosti naspram direktnog iskustva ili mita o direktnom iskustvu poznavanja i življenja u prirodi. Ali, to je i vreme, kada dolazi do osvajanja *divlje prirode* industrijskom proizvodnjom i kolonijalnim prisvajanjima. Priroda nije više 'naš svet' već je izvor sirovina i *topos* posedovanja. U tako predočenom kontinuumu nastale *naprsline nesimbolizovanog*, a to znači *neposedovanog sveta* postaju mesta 'straha' od 'nemogućeg', tj. prirode: *smrtonosnog suočenja sa samim Realnim* u lakanovskom[281] smislu. Takođe, to je slika koja je 'opsednuta' idealitetom vernog i upečatljivog vizuelnog prikazivanja. Akademsko prikazivanje je razrađeno do najsitnijih detalja dramatičnog prizora. Verno i upečatljivo pikturalno prikazivanje treba da vodi ka ubedljivom i uzbudljivom opažanju strašnog (sublimnog), ali ne i zastrašujućeg (groznog) prizora. Delo treba da deluje na gledaoce i to ne samo na negovanog i estetski obrazovanog pripadnika više klase koji je ljubitelj i poznavalac umetnosti, već i na svakog običnog i, gotovo, slučajno zatečenog gledaoca. Slikom se želi postići sličan efekat, koji su, kasnije, u različitim verzijama o brodolomu *Titanika* (14. april 1912) prizivali visokobudžetni bioskopski filmovi. Takođe, slika nije izlagana kao *samo umetničko delo*, već je veliko platno nošeno, na primer, po gradovima Engleske kao *atrakcija*: predstava do tada ne viđene ljudske *tragedije*. Žerikoova slika nije 'spektakl' samo zbog svoje monumentalne dramatičnosti, već zbog akumuliranja vidljivosti modernog romantičarskog mita o rascepu prirode i kulture u svakodnevni život običnih građana buržoaskog društva. Traumatični osećaj straha pred nesavladivim je akumuliran do vidljivosti koja se nudi ljudima kao društveni *događaj za gledanje*.

Još jedan primer. Čulno ospoljenje i predočavanje akumulacije 'užasa' nastalog razaranjem obične ljudske svakodnevice ukazuje se i u pravovremenim, tj. direktnim, medijskim (TV, internet) prezentacijama dokumenata o terorističkim napadima na SAD 11. septembra 2001. ili o katastrofalnoj nepogodi *Cunami* (*Tsunami*) u jugoistočnoj Aziji decembra 2004. godine. Ovo su bili događaji koji su potresli svet, a gotovo trenutno su prezenetovani kao auidiovizuelne informacije širom planete čime su postali globalni medisjki događaj. Zamisao 'svedočenja' je oprisutnjena. Priče o potopu, zemljotresima ili ratovima bile su uvek posredne[282] priče. Sa direktnom satelitskom i mrežnom medijskom komunikacijom sve je postalo gotovo *tu* i *tada*, na uverljiv način, prisutno. Novi i totalizujući medijski spektakli označavaju i specifičnu taktiku trenutne obrade dokumentarnog materijala i relativizovanja vremenske i prostorne distance. Istorijske katastrofe su stizale do znatiželjnika sa par godina kašnjenja,

[281] Jacques Lacan, "RSI", *Ornicar?* no.6, Paris, 1976; Jacques Lacan, *Le Séminaire de Jacques Lacan. R.S.I. 1974-1975*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

[282] Videti, na primer, priču o *potopu* koju je napisao engleski pisac Džulijan Barns, „Slepi putnik", iz *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*, Geopoetika, Beograd, 2002, str. 11-38.



Teodor Žeriko, *Splav Meduze*, 1818-1819.



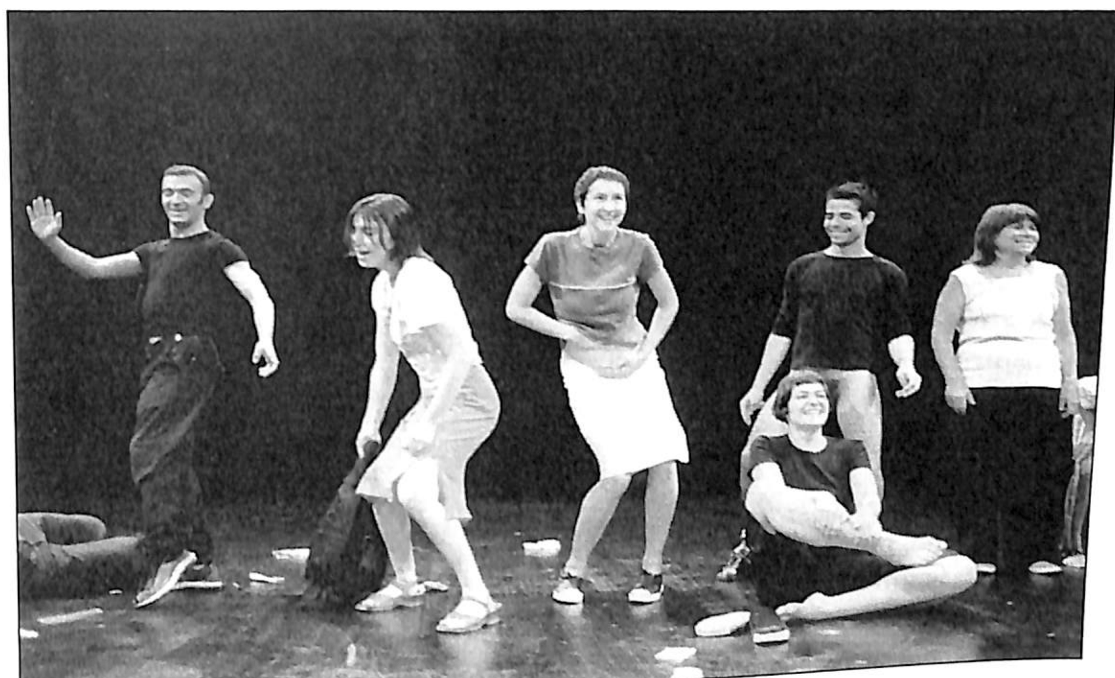
Cunami, ostrvo Phuket, Indonezija, 26. decembar 2004.

na primer, Žerikoova slika *Splav Meduze* je naslikana dve do tri godine nakon brodoloma, a publika ju je posmatrala sa četiri godine kašnjenja. Prenos 'događaja' rušenja WTC-a (World Trade Center, tj. Svetski trgovinski centar) u Njujorku 11. septembra ili udar velikih talasa u događaju *Cunamija* stigli su za par sati, gotovo trenutno, do ostatka sveta. Jedan beogradski student je govorio da su njegovi roditelji u Beogradu saznali pre o napadu na WTC nego on koji je bio u njujorškoj podzemnoj železnici par stanica daleko od WTCa. Novomedijski spektakli sažimaju vreme i prostor spajajući dokument i fikciju u javni totalizujući, najčešće, ekranski reprezentovan *događaj*.

Ono što Iv Mišo naziva *umetnošću u rasplinutom stanju* nije samo jednostavno relativizovanje statusa umetničkog dela kao završene materijalne celine, tj. komada. To je i prelaženje iz umetnosti kao autonomne i jednorodne oblasti stvaranja u kulturu kao hibridno područje produkcija i postprodukcija umetnosti i, zatim, složeno stvaranje hibridnog, neodređenog, otvorenog i promenljivog polja, prezentacija na način spektakla i to, često, medijskog visokobudžetnog[283] spektakla: muzeji Marsela Bradersa,[284] slikarstvo Endi Vorhola,[285] plakati i njihove funkcionalne izvedbe u kineskoj *kulturalnoj revoluciji*,[286] višedisciplinarni koncerti Lori Anderson,[287] paradoksalna vidljivost unutrašnjih ispunjenja prostora Rejčel Vajtrid,[288] visokobudžetni hiperfikcionalizovani filmovi Metju Bernija,[289] instalacije Džefa Kunsa,[290] kritički antiplesni spektakli koreografa Žeroma Bela,[291] javni 'gay' poljubac pop zvezda Madone i Britni Spirs, opere Roberta Vilsona, Filipa Glasa i Pitera Grineveja,[292] izložbe *Manifesta 1-3*[293] ili *Dokumenta X* i *XI*,[294] javni arhitektonski objekti Frenka O. Gerija,[295] Rema Kulhasa[296] itd. Na primer, istoričar i teoretičar umetnosti Benjamin H.D. Buhloh je ukazao na umetnička istraživanja belgijskog neoavangardnog umetnika Marsela Bradersa iz sredine šezdesetih godina XX veka. Brasdersova umetnička istraživanja i akcije su vo-

---

[283] Katarina Damnjanov, *Reestetizacija realnosti: visokobudžetni land art projekti od baroka do danas*, magistarski rad, Interdisciplinarne postdiplomske studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, avgust 2005.
[284] *Marcel Broodthaers*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1991.
[285] Peter Gidal, *Andy Warhol – Films and Paintings*, Studio Vista, London, 1973.
[286] Tang Tsou, *The Cultural Revolution and post-Mao Reforms: A historical perspective*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.
[287] Laurie Anderson, *Empty Places – A Performance*, Harper Perennial, New York, 1991.
[288] James Longwood (ed), *Rachel Whiteread: HOUSE*, Phaidon, Oxford, 1995.
[289] Barbara Gladstone, *Matthew Barney – Cremaster 3*, Guggenheim Museum, New York, 2002.
[290] Eckard Schneider, Alison Gingeras, *Jeff Koons*, Kunsthaus Bregenz, 2002.
[291] Ana Vujanović, Bojana Cvejić (eds), „Dosije Jérôme Bel", u „Dokumentacija o savremenom plesu", iz „Novi ples / Nove teorije" (temat), *TkH* br. 4, Beograd, 2002, str. 94-101.
[292] Jelena Novak, *Opera u doba medija*, magistarski rad, Interdisciplinarne postdiplomske studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, Beograd, jun 2004.
[293] *Manifesta 1 – Foundation European art manifestation*, Rotterdam, 1996; *Manifesta 2 – European biennial for contemporary art*, Luxembourg, 1998; *Manifesta 3 – European biennial for contemporary art (Borderline Syndrome. Energies of Defence)*, Ljubljana, 2000.
[294] *Pol(e)itics, Documenta X – The Book*, Cantz, Kassel, 1997; i *Documenta 11_Platform 5: Exhibition – Catalogue*, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.
[295] Francesco Dal Co, Kurt W. Forster, Hadley Soutter Arnold, *Frank O. Gehry; The Complete Works*, Phaidon Press, London, 2003.
[296] Rem Koolhaas, Bruce Man, Hans Werlemann, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1997.



Žerom Bel, *The Show Must Go On*, 2003.



Lori Anderson

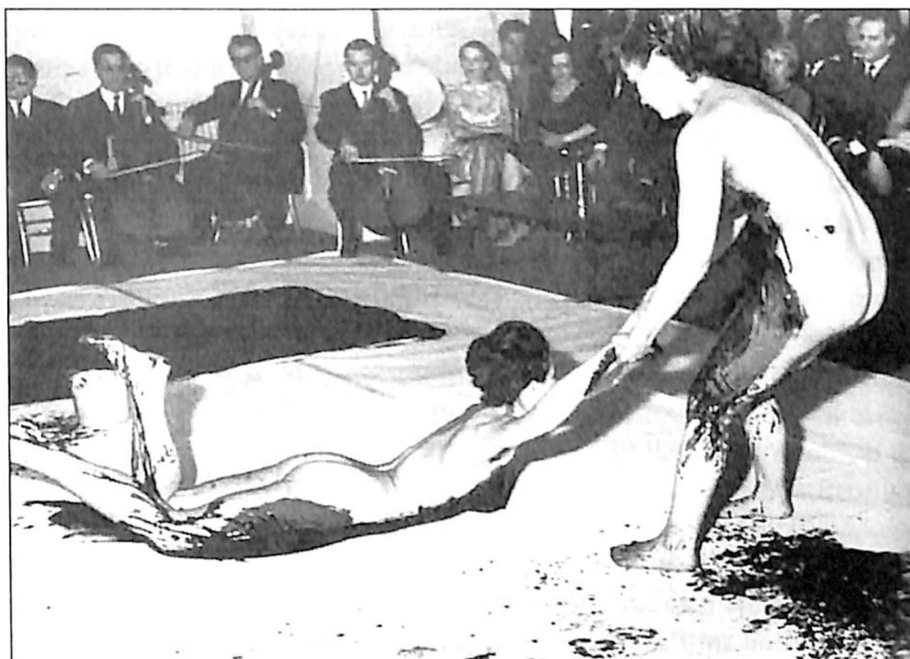
dile ka anticipaciji transformacija elitističke i eksperimentalne umetničke produkcije u predstavu hibridne kulturalne industrijske proizvodnje poznomodernog društva.[297] Bradersova istraživanja 'institucionalne' pojavnosti moći muzeja su bila iskorak umetnika u istraživanje institucionalnih mehanizama rada *kulturalne industrije*. U jednom složenom trenutku moderne umetnosti, kada neoavangarda problematizuje kanone o autonomiji visokog modernizma i kada visoki modernizam gubi svoju ekskluzivnu klasnu i estetsku autonomnost, dolazi do obećanja umetnosti kao *kulturalne prakse* i, veoma često, *umetnosti kao spektakla* (hepening, novi realizam, akcionizam, performans umetnost, umetnost i tehnologija, pop art, neokonceptualizmi).[298] Nasuprot rečenom, istoričar umetnosti Hal Foster tvrdi da se:

> ...ponovno povezivanje umetnosti i života *dogodilo*, pod kulturalnom industrijom, a ne pod avangardom – delovanje kulture spektakla je odavno apsorbovalo neka njena sredstva (delimično i kroz sama ponavljanja neo-avangarde).[299]

Drugim rečima, problematizacija statusa umetničkog dela je išla uporedo sa slabljenjem razlika/razmaka između *visoke umetnosti* i *popularne kulture*. Nije jednostavno razlučiti da li su javni performansi Iva Klajna *Antropomorfije i monotona simfonija* (*Anthropométries es Symphonie monoton*, Galerié Internationale d'art contemporain, 9. mart 1960) umetnički neodadaistički gestovi koji se dovode do modernog masovnog spektakla ili je u pitanju 'rad' umetnika sa mogućnostima masovnog spektakla koji se iz popularne kulture uvodi u visoku eksperimentalnu umetnost. Klajnov performans je bio, pre svega, 'predstava' na kojoj je izvođena *Monotona simfonija* (1947) koju je komponovao sam umetnik. Uz muziku su nagi ženski modeli premazivani tamno plavom bojom i otiskivani na površinu slikarskog platna. Čin slikanja je iznesen na scenu. Postupak slikanja je teatralizovan. Veoma eksplicitno je postavljena distinkcija, karakteristična za tadašnju masovnu kulturu: muško telo (Iv Klajn) je telo aktera i autora, a žensko telo je 'erotični objekt' vizuelnog i taktilnog uživanja. A, američki umetnik Endi Vorhol je prešao iz sveta *same umetnosti* u prostore *kulturalne industrije* masovnog pop-spektakla. Konstruisanjem i izvođenjem specifično artikulisanog *mikro sveta umetnosti*, na primer, parainstitucije nazvane *Fabrika*[300], on je proizveo i produkovao medijsko-bihevioralne aparatuse konstruisanja artificijelne društvene realnosti koja istupa iz okvira normalne-svakodnevne građanske samorazumljivosti i pripadnosti. *Fabrika* je bilo mesto gde se proizvode njegova umetnička dela: neka vrsta sinteze poznokapitalističkog ateljea i biroa, ali i mesto gde se izvodi svakodnevna zabava (prijem, žurka, život kao zabava ili javno/privatni spektakl) i konstruišu situacije koje

---

[297] Benjamin H.D. Buchloh, „Introductory Note", iz Benjamin H.D. Buchloh (ed) *Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge MA, 1988, str. 5.
[298] RoseLee Goldberg (1998).
[299] Hal Foster, „Resistance and Recollection", iz *The Return of The Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996, str. 21.
[300] *Superstars – Guide maniaque du Velvet Underground et de la Factory d'Andy Vorhol*, Fondation pour l'art contemporain, 1990.



Iv Klajn, *Antropomorfije i monotona simfonija*, 1960.



Endi Vorhol štampa *Brillo boxes* u *Fabrici*, 1965.

se mogu imenovati i uporediti sa bihevioralnošću kempa (*camp*).[301] Pri tome, kemp stil *Fabrike* je bio i antikemp, jer je marginalnost kempa preobražena u integrativnu produktivnost i spektakularnost sveta visoke umetnosti i zahteva regulisane razmene i potrošnje. Po Vorholu:

> Mnogi ljudi su mislili da sam ja taj oko koga su svi *visili* u *Fabrici*, da sam ja bio neka vrsta velike atrakcije koju su svi dolazili da vide, ali bilo je apsolutno suprotno: ja sam bio taj koji je visio svuda okolo. Ja sam samo plaćao kiriju i gomila je dolazila pošto su vrata bila otvorena. Ljudi nisu bili posebno zainteresovani da vide mene, već su bili zainteresovani da vide jedni druge. Oni su dolazili da vide ko je došao.[302]

Zamisao *javnog pogleda* kao instrumenta društvenog života je postavljena kao problem. Benjamin H.D. Buhloh na sledeći način, služeći se Vorholovim izjavama, izvodi koncept instrumentalnosti *Fabrike*:

> ...Vorhol je bio jedinstveno kvalifikovan da promoviše proboj od vizionara do konformiste i da učestvuje u tranziciji iz 'pakla' u 'biznis': pored svega, njegovo obrazovanje na Carnegie Institute of Technology, gde je diplomirao 1949, nije bilo tradicionalno umetničko obrazovanje, ono ga je opskrbilo sa depolitizovanom i tehnokratski orijentisanom američkom verzijom Bauhaus obrazovnog programa, koji je uvođen u posleratnim godinama od Moholi-Nađovog New Bauhausa u Čikagu do drugih američkih umetničkih institucija.
>
> U stvari, u ranom intervjuu sa Endi Vorholom mogu se naći tragovi populističkog modernističkog kreda koji ga je, izgleda, motivisao (kao i pop art u celini). Oba aspekta – produkcija i recepcija – izgleda da su ga se ticali. U malo poznatom intervjuu iz sredine šezdesetih on je zaključio: '*Fabrika* je dobro ime kao i bilo koje drugo. Fabrika je mesto gde vi gradite stvari. To je mesto gde ja pravim ili gradim svoj rad. U mom umetničkom radu, ručno slikanje traje isuviše dugo i u svakom slučaju ono nije za doba u kome živimo. Mehanička sredstva su savremena, i koristeći ih ja mogu dati više umetnosti većem broju ljudi. Umetnost treba da bude za svakog.' On postavlja pitanje o publici za njegov rad u jednom od najvažnijih intervjua iz 1967: 'Pop art je za svakog. Ne mislim da umetnost treba da bude samo za izabranu nekolicinu gledalaca, mislim da treba da bude za većinu Amerikanaca i oni uobičajeno primaju umetnost'.[303]

Vorhol urbanu, proizvodnu i medijsku poetiku vidljivosti bez namere da kritički ili dekonstruktivno reaguje na američko masovno potrošačko društvo iskazuje sledećim stavom:

---

[301] *Fabrika* je osnovana oko 1966, a nalazila se na sledećim adresama: 231 East 47th Street, 33 Union Square, 860 Broadway i 17th Street kod Con Edisonove zgrade, na 32nd Street na Madison Avenue.

[302] Andy Warhol, Pat Hackett, *Popism: The Warhol Sixties*, Harvest Books, Fort Washington PA, 1990, str. 74.

[303] Benjamin H.D. Buchloh, "Andy Vorhol's One-Dimensional Art, 1956-1966", iz *Neo-Avantgarde and Cultural Industry – Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT press, Cambridge MA, 2000, str. 466-467.

Razlog zbog koga radim na taj način leži u tome što želim biti mašina...[304]

On kao mašina, umetnik u ulozi mašine[305], prolazio je *kroz* paradokse, prolazio je *kroz* svaki stupanj odnosa masovne kulture i visoke umetnosti. Demonstrirao je i pokazivao polazne razlike i eventualna spajanja i prožimanja masovne kulture i visoke umetnosti. U njegovom lakom i površnom prelaženju iz jedne u drugu ulogu se otkrivaju proizvodni i distributivni potencijali masovne kulture, koja se odriče suštinskog identifikovanja u ime konceptualnog i ideološkog relativizma.

Moguće je ukazati i na arhitekturu kao događaj spektakla. Primer *arhitektonskog spektakla* je, svakako, Muzej Gugenhajm (Guggenheim Museum, Bilbao). Na primer, Iv Mišo povodom Muzeja u Bilbau piše:

> Reč je o primjeru postavljanja ispostave njujorškoga muzeja Guggenheim u Bilbau, koji označava važnu etapu te nove veze između umetnosti, turizma i identiteta.
>
> Amerikanci su u Bilbau obavili lijep posao: 100 milijuna dolara za gradnju muzeja Frank Gehry, svečano otvorenog u listopadu 1997. i 50 milijuna dolara za akvizicije u potpunosti je išlo na teret autonomne baskijske regije. Muzej Guggenheim je ugovorom za sebe zadržao glavnu riječ u programiranju. Brutalno rečeno: Baskijci plaćaju, Amerikanci upravljaju i zapravo pokazuju svoju umjetnost. Kao imperijalistički uspjeh i trijumfalan izvoz američkoga nacionalnoga identiteta to se teško može nadmašiti. Ali za baskijsku zemlju i grad Bilbao, zaglibljene u terorizam ETA-e i kraj industrijskog razdoblja, projekat muzeja Guggenheim ulazi u opći projekat peuzimanja u svoje ruke svojega života, svoje slike i aktivnosti; projekat uključuje i izgradnju nove zračne luke (za turiste), podzemne željeznice, gradsku obnovu i transfer lučkih aktivnosti. Dakle, projekt muzeja bio je bitan dio zajedničkog projekta preobrazbe grada u najpolitičkijem smislu. Na svoj način ta uvezena podružnica jednog američkoga muzeja predstavlja identitet baskijskoga grada i provincije. To nije njihov izvorni, povijesni identitet, onaj koji nalazimo u folkloru, slikovitim tradicionalnim sportovima zarumenjelih dizača kamena ili zadihanih drvosječa, ili u gastronomiji. To je identitet prema kojemu se jedna regija ili zajednica odlučuje oblikovati. Kao što je poznato, uspjeh je bio tu: posjetitelji iz cijele Španjolske i Europe pojurili su i još žure na susret s tim novim baskijskim identitetom projiciranim prema budućnosti – neobičnim identitetom koji se izražava preko bezobličnog američkog spomenika što pokazuje ne može biti više klasično modernu američku umetnost – monumentalnoga solidnoga pop-arta po mjeri...[306]

Ono o čemu Mišo govori jeste sabiranje negativnih i pozitivnih učinaka globalizma

---

[304] Andy Warhol u G.R. Swenson, "What is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I", *Art News* 62, no. 7, 1963, str. 26.

[305] Misli se na artificijelni i arbitrarni poredak produkcija unutar relativnih odnosa popularne i visoke kulture.

[306] Yves Michaud (2004), "Zahtjev za estetikom: hedonizam, turizam i darvinizam", str. 154-155.

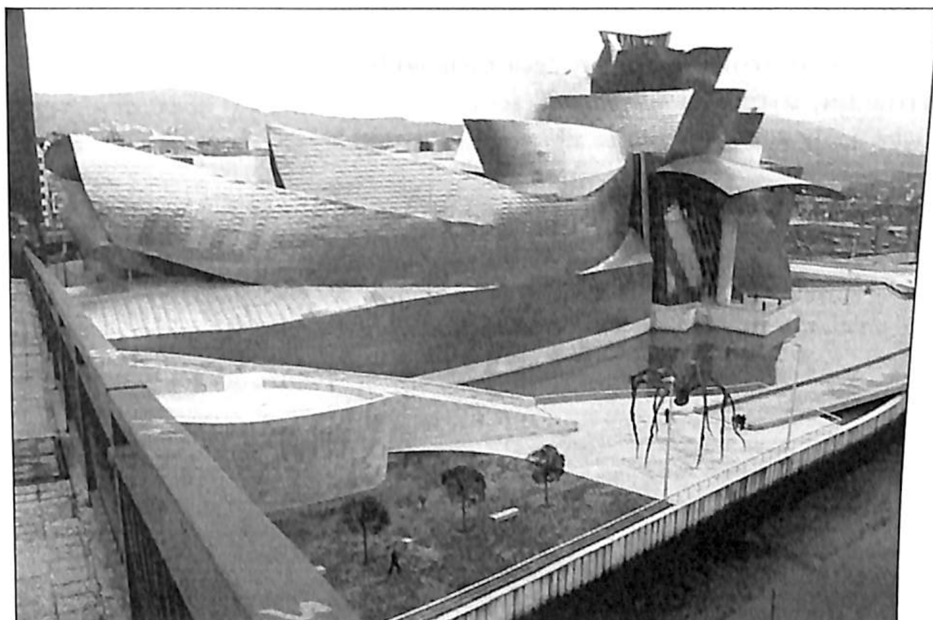
na zaostalu i sukobima podložnu evropsku regiju. Uvoz muzeja, izgradnja izuzetne, zaista, spektakularne zgrade po projektu Gerija, postaje *jezgro* složenog društvenog spektakla: čulnog predočavanja biohevioralne telesnosti u svetu u kome se suočavaju lokalno i globalno politikom, turizmom, kulturom, umetnošću i konstruisanjem izuzetne i obične, ali hiperestetizovane, svakodnevice življenja. Ovde je reč o spektaklu kao *bio-tehnologiji* u Fukoovom smislu. Društveno telo se oblikuje u *spektakularnosti izvođenja* svakodnevice sredstvima decentriranja odnosa javnog i privatnog, političkog, kulturalnog i umetničkog. Drugim rečima, muzej nije samo zbirka gde se sakupljaju i klasifikuju umetnička dela i kulturalni artefakti. Muzej je instrument *kulturalne industrije* koja učestvuje o restrukturaciji i, time, regulaciji svakodnevnog življenja lokalnog stanovništva (Bilbao) i pokretnih tela-drugih (turisti iz sveta).

Sličan primer, na instrumentalnom planu, projekt je arhitektonskog zdanja državne radio televizije Kine (*China Central Television* – CCTV u novom poslovnom centru Pekinga). Ovaj gradski 'blok' je predviđen da bude završen 2008. godine povodom olimpijskih igara. Grupa zgrada je rađena po projektu arhitektonskog tima Rem Kulhasa.[307] Arhitektonsko rešenje čine dve glavne zgrade: CCTV zgrada i zgrada televizijskog kulturalnog centra (*Televison Cultural Centre* – TVCC) sa pratećim prostorno urbanističkim rešenjima. Prva zgrada nije tipičan toranj, već je oblikovana kao petlja. Zgrada treba da bude visine oko 230m i površine 375000m^2, a ceo prostor treba da je površine oko 540000m^2. Arhitektonski poredak je predviđen kao *arhitektonska mašina* koja je već po sebi i svojoj pojavnosti *spektakl*: vizuelizovani i *oprostoreni* identitet dinamizma nove tranzicijske i poslovne Kine. Ovaj poredak zagrada vizuelno-prostorno i funkcionalno *postavljen u svet* ukazuje na tranziciju kineskog realsocijalističkog društva u *novo kapitalističko društvo* u kome kineska država treba da postane jedna od vodećih svetskih/globalnih kapitalističkih supersila. Kina prelazi dramatični masovni preobražaj od realkomunističkog društva *kroz tržišni komunizam* u ekspanzivni kapitalizam koji traži mogućnosti za svoja čulna *ospoljenja*. Kao da kapital traži svoj vizuelni izgled. Kapital i moć traže svoj izgled (*image*) i načine da budu predočeni telu aktera, činovnika, građanina ili turiste. Kulhausov zahtev obećava i, čak, vizuelizuje takav zahtev za ospoljenjem novog političkog identiteta i njegove težnje za vizuelizacijom i oprostorenjem dinamične elektronsko-arhitektonske moći. Poredak građevina je oblikovan na način koji će omogućiti televizijsko informacijski[308] preobražaj aktuelnog kapitala u *fluks* informacijskog kapitala. Kao da je došlo do suočenja konkretnog trodimenzionalnog arhitektonskog prostora sa virtuelnim prostorima informacijskih tehnologija i prostorima prezentovanja društvene moći u rasponu od simboličkog poretka do *događaja moći*. Kaptal traži modele *ekspanzivne afektacije*: pojačanih intenziteta koji će delovati na svakog pojedinačnog ili kolektivne sudeonike. Kulhas nudi arhitekturu koja nije samo *simbol globalne kapitalističke moći*, već i dinamični demonstrativni model savremene *univerzalne pokretljivosti kapitala*.

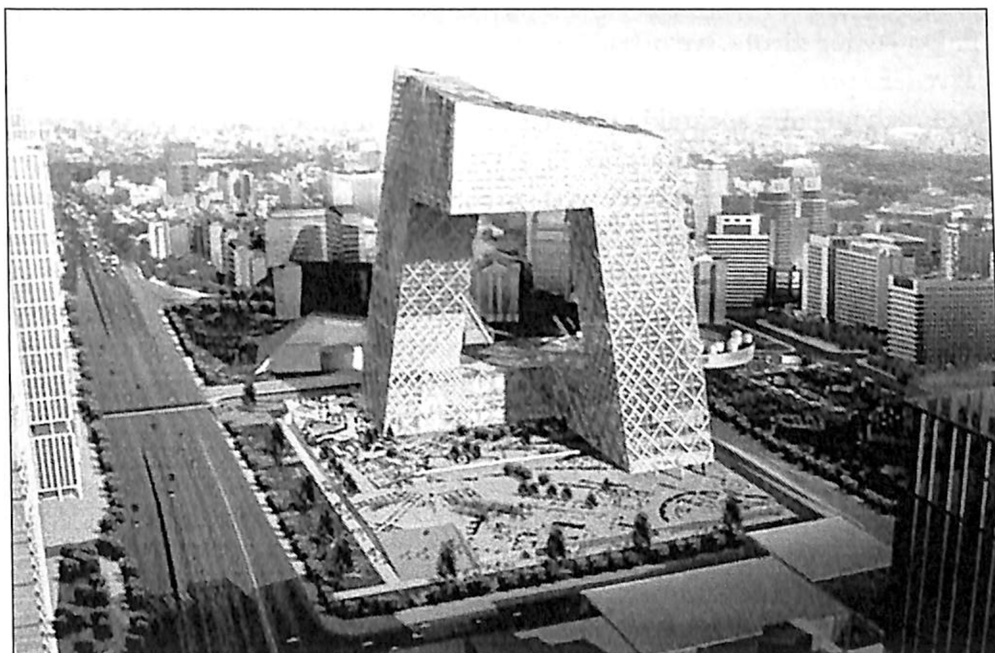
---

[307] „CCTV“, *Content*, Taschen, Köln, 2004, str. 482-507.

[308] Antonio Saggio, „Istraživanje informacijskog prostora“, iz „Arhitektura za digitalno doba“ (temat), *Tvrđa* br. 1-2, Zagreb, 2005, str. 324-330.



Frenk O. Geri, *Muzej Gugenhajm*, Bilbao, 1997.



Rem Kulhas, *Kineska centralna televizija*, Peking, 2008.

Radi se o omogućavanju kretanja i to kretanja različitog intenziteta: vizuelnih oblika arhitekture, ljudi u arhitekturi, procesa proizvodnje televizijskog programa, televizijskih informacija, a time i kapitala kao bitnog zastupnika *nove društvene moći*. Kretanje, tj. fluks koji kao da nikada ne prestaje, menjaju se samo intenziteti. Svaki oblik se gubi u *fluksu* a *fluks* u intenzitetu koji postaje dejstvo na telo i preko tela na sam način oblikovanja življenja – i ta dinamična čulno opažljiva dejstva jesu 'spektakl' koji preobražava statičnu ponudu 'građevine' u spektakulrani *događaj arhitekture kao mašine* za proizvodnju televizijskog spektakla, tj. vidljivosti društvene i ekonomske moći. Ovim se ukazuje da *ubrzani i ekspanzivni kapitalizam* čini mogućim da se redefiniše spektakl kao počulnjenje i, time, pokaznost proizvodnje događaja života koji ne[309] može biti 'sam život'. Jer, zgrada televizije je dinamično mesto gde se proizvodi televizijski program koji učestvuje u proizvodnji *oblika života*. Time kulturalna industrija postaje *industrija* kojom se proizvodi *proizvodnja oblika života* u borbi za preživljavanje i vladanje životom. Odnos vidljivosti *sveta života* i *nevidljivosti samog života* se ukazuje u svakoj vrsti modernog spektakla kao bitna za lociranje preživljavanja između politički konstruisanog 'golog života' i spektakularno ponuđenog '*nesamog života*', tj. života koji ima svoj statični ili dinamični oblik. Kulhasov spektakularni prostor Državne radio televizije Kine primer je globalne kapitalističke mašine[310] kojom se zapadni koncept permanentnog proizvodnog rada postavlja kao univerzalni model preživljavanja iznad i *izvan bitka*[311]. Model preživljanja *izvan bitka* označava kritičko, ali i kritično suočavanje sa ontologijom određenom komplementarnošću *bića* i *bitka*[312]. Umesto komplementarnosti u pitanju je totalizujuća proizvodnja kretanja i samo kretanja: fluksa javnog života, sve ostalo su nuzproizvodi ili ostaci *izvan bitka*.

Izvedeni primeri poetike spektakla ukazuju na transformaciju 'umetnosti' posredstvom mehanizama spektakla i spektakularnosti u totalizujuću i razvijenu kulturalnu industriju, kulturalne atmosfere ili auratske potencijalnosti. Ovde je bilo reči o preobražaju 'sveta umetnosti' posredstvom spektakla i spektakularnosti u *rad kulturalne industrije*. Na primer, Benjamin H.D. Buhloh ukazuje na period 'postmoderne' kao na epohu nagle industrijalizacije sfere akademske avangarde i, može se dodati, postavangardnih praksi tokom druge polovine XX veka.[313] To kretanje ima svoju ubrzanu istoriju od dade i neodade preko pop arta i konceptualne umetnosti do poništavanja granica visoke umetnosti *ezoteričnog modernizma* i popularne umetnosti/kulture *egzoteričnog modernizma*[314] u kritičnoj i neodređenoj savremenosti.

---

[309] Michel Foucault, „Lives on Infamous Men", iz James D. Faubion (ed), *Michel Foucault: Power – Essential Works of Foucault 1954-1984*, Penguin Books, 2000, str. 157-175.

[310] Marina Gržinić, „Agamben i antropološki stroj", iz *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Multimedijalni institut i Košnica, Zagreb, Sarajevo, 2005, str. 172-195.

[311] Marina Gržinić (2005), „Agamben i antropološki stroj", str. 194.

[312] Biće: to što jeste, ono o čemu se može reći da jeste. Bitak ne označava biće ili nešto što je određeno, već prisustvo bića u celini, ništa drugo do da biće uopšte jeste, a ne da nije.

[313] Benjamin Buchloh, Catherine David, Jean-François Chevrier, "1960-1997 – The Political Potential of Art", iz *Pol(e)itics, Documenta X – The Book* (1997), str. 634.

[314] Wolfgang Welsch, "Postmoderna i moderna", u "Postmoderna – genealogija i značenje jednoga spornog pojma", iz Peter Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993, str. 27-29.

PRILOZI



Piter Grinevej, *The Pillow Book*, 1995.

AUTORI (kontekst, ključne reči)

A

Vito Akonči (Vito Acconci, 1940) – pesnik, umetnik (*body art*, konceptualna umetnost)
Keti Aker (Kathy Acker, 1947-1997) – prozna spisateljica, kritičarka vizuelnih umetnosti (postmoderna)
Džon Adams (John Adams, 1947) – kompozitor (minimalizam, postmoderna)
Gvido Adler (Guido Adler, 1855-1941) – kompozitor, muzikolog (moderna, opšta nauka o muzici)
Teodor V. Adorno (Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903-1969) – filozof, estetičar (kritička teorija, estetika muzike)
Đorđo Agamben (Giorgio Agamben, 1942) – filozof, estetičar (biopolitika)
Alberti (Leone Battista Alberti, 1404-1472) – slikar, pesnik, filozof, muzičar, arhitekta, pisac o umetnosti i umetnicima (renesansa)
Lorens Alovej (Lawrence Alloway, 1926-1989) – likovni kritičar i teoretičar umetnosti (modernizam, pop art)
Luj Altiser (Louis Althusser, 1918-1990) – filozof (strukturalizam, marksizam, teorija ideologije)
Lori Anderson (Laurie Anderson, 1947) – vizuelna umetnica, performerka, pop-rok pevačica (postmodernizam)
Anti Farm (osnovana 1968) – umetnička grupa (video umetnost)
Toma Akvinski (Thomas Aquinas, 1225-1274) – teolog (hrišćanstvo, feudalizam)
Đulio Karlo Argan (Giulio Carlo Argan, 1909-1992) – istoričar umetnosti (modernizam)
Aristotel (oko 384-322. p.n.e) – filozof (klasična grčka filozofija)
Art&Language (osnovana 1968) – umetnička grupa (konceptualna i postkonceptualna umetnost)
Antoanen Arto (Antonin Artaud, 1895-1948) – reditelj, glumac, teoretičar teatra (avangarda)
Teri Etkinson (Therry Atkinson, 1939) – umetnik (konceptualna umetnost, politička umetnost)
Žak Atali (Jacques Attali, 1943) – politički aktivista, teoretičar kulture (kritika modernizma)
Aurelije Avgustin (Aurelie Augustine, 354-430) – teolog i filozof (hrišćanstvo)
Sveta Tereza od Avile (Saint Teresa of Ávila, Teresa de Jesús, Teresa de Cepeda y Ahumada, 1515-1582) – kaluđerica, teološkinja (hrišćanstvo)
Alis Ajkok (Alice Aycock, 1946) – umetnica (ambijentalna umetnost)

B

Gaston Bašlar (Gaston, Bachelard, 1884-1962) – filozof, pesnik (filozofija nauke)
Alen Badiju (Alain Badiou, 1937) – filozof, matematičar, pisac (teorijska psihoanaliza, obnova filozofije)
Eva Bahovec (1952) – filozofkinja (feminizam, teorijska psihoanaliza)
Mihail Bahtin (1895-1975) – teoretičar književnosti, teoretičar kulture (marksizam, lingvistika, formalizam, dijalogizam)
Mike Bal (Mieke Bal, 1946) – teoretičarka kulture (kulturalna analiza, naratologija)
Bela Balaš (Bèla Balàsz, 1884-1949) – teoretičar filma (modernizam, socijalistički realizam)
Majkl Boldvin (Michael Baldwin, 1945) – umetnik (konceptualna i postkonceptualna umetnost)
Onore de Balzak (Honoré de Balzac, 1799-1850) – prozni pisac (realizam)
Eudenio Barba (Eugenio Barba, 1936) – reditelj, teoretičar teatra i performansa (neoavangarda, postmoderna, studije performansa)
Brižit Bardo (Brigitte Bardot, 1934) – filmska glumica (popularna kultura)
Metju Berni (Mathew Barney, 1967) – vizuelni umetnik, filmski reditelj (postmoderna)
Rolan Bart (Roland Barthes, 1915-1980) – teoretičar književnosti, semiolog, teoretičar kulture (strukturalizam, poststrukturalizam)
Andre Bazen (André Bazin, 1918-1958) – filmski kritičar, teoretičar filma (modernizam, ontologija fotografije i filma)
Edgar Bergin (Edgar Bergen, 1903-1978.) – radio zabavljač, komičar, trbuhozborac (popularna kultura, radio program)
Ludvig van Betoven (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) – kompozitor (klasični stil, romantizam)
Benjamin Buhloh (Benjamin H. D. Buchloh) – istoričar i teoretičar umetnosti (kritička teorija)
Keti Barberian (Cathy Berberian, 1928-1983) – meco-sopran (eksperimentalna muzika)
Robert Beri (Robert Barry, 1936) – umetnik (konceptualna umetnost)

Žorž Bataj (Georges Bataille, 1897-1962) – bibliotekar, pisac, pesnik, esejista, filozof, antropolog (nadrealizam, egzistencijalizam, filozofija transgresije)
Žan Bodrijar (Jean Baudrillard, 1929) – sociolog kulture (postmoderna, simulacionizam)
Žan Luj Bodri (Jean-Louis Baudry) – teoretičar filma (materijalistički poststrukturalizam)
Šarl Bodler (Charles Baudelaire, 1821-1867) – pesnik, likovni kritičar (romantizam)
Aleksandar Gotlib Baumgarten (Alexander Gotlib Baumgarten, 1714-1762) – filozof, estetičar (prosvetiteljstvo)
Monro Berdsli (Monroe C. Beardsley, 1915-1985) – estetičar (modernizam, nova kritika, analitička estetika)
Bitlsi (The *Beatles*, 1960-1970) – rok-pop grupa (popularna kultura)
Valter Benjamin (Walter Benjamin, 1892-1940) – esejista, filozof, estetičar, teoretičar kulture i medija (kritička teorija)
Maks Benze (Max Bense, 1910-1990) – estetičar, teoretičar informacija (strukturalizam, neoavangarda)
Anri Bergson (Henri Bergson, 1859-1941) – filozof, estetičar (impresionizam, fenomenologija)
Arnold Berlian (Arnold Berleant, 1932) – estetičar (modernizam, postmodernizam)
Đan Lorenco Bernini (Gian Lorenzo Bernini, 1598-1680) – arhitekta, skulptor (barok)
Jozef Bojs (Joseph Beuys, 1921-1986) – skulptor, performans umetnik (fluksus, konceptualna umetnost, performans umetnost, ambijentalna umetnost, politička umetnost)
Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir, 1908-1986) – filozofkinja (egzistencijalizam, feminizam)
Samjuel Beket (Samuel Beckett, 1906-1989) – dramski pisac, prozni pisac, pesnik (modernizam, egzistencijalizam, drama apsurda)
Žerom Bel (Jérôme Bel, 1964) – plesač, koreograf (konceptualni ples)
Klajv Bel (Clive Bell, 1881-1964) – likovni kritičar, teoretičar umetnost (avangarda)
Džin H. Bel-Viljada (Gene H. Bell-Villada, 1941) – teoretičar književnosti (istorija i kritika modernizma)
Toni Benet (Tony Bennett, 1947) – teoretičar kulture (studije kulture, britanska materijalistička teorija kulture)
Lućano Berio (Luciano Berio, 1925-2003) – kompozitor (avangarda/neoavangarda)
Čarls Bernstin (Charles Bernstein, 1950) – pesnik (postmoderna, *language poetry*)
Maks Bil (Max Bill, 1908-1994) – slikar i skulptor (avangarda/neoavangarda, konkretizam)
Hildegard fon Bingen (Hildegard von Bingen, 1098-1179) – kaluđerica, pesnikinja, kompozitorka (hrišćanstvo)
Moris Blanšo (Maurice Blanchot, 1907-2003) – filozof , teoretičar književnosti, pisac (eklekticizam, proto-egzistencijalizam)
Rene Blok (René Block, 1942) – galerista, kustos (modernizam, postmodernizam, globalizam)
Nikolas-Fransoa Blondel (Nicolas-François Blondel, 1618 –1686) – arhitekta, vojni inženjer, matematičar (barok, klasicizam)
Harold Blum (Harold Bloom, 1930) – teoretičar književnosti (dekonstrukcija, jelska škola)
Mel Bošner (Mel Bochner, 1940) – umetnik (konceptualna umetnost)
Žak-Andre Buafar (Jacques-André Boiffard, 1903-1961) – fotograf (nadrealizam)
Sandro Botičeli (Sandro Botticelli, 1446-1510) – slikar (renesansa)
Tomaž Brejc (1946) – istoričar i teoretičar umetnosti (modernizam i postmodernizam)
Anjolo Broncino (Agnolo Bronzino, Agnolo Tori ili Agnolo di Cosimo, 1503-1572) – slikar (renesansa)
Ruben Brouver (Reuben Brower) – teoretičar književnosti (nova kritika)
Klint Bruks (Cleanth Brooks, 1906-1994) – teoretičar književnosti, teoretičar kritike (nova kritika)
Šarl Le Brun (Charles Le Brun, 1619-1690) – slikar (klasicizam, akademija)
Pjer Bulez (Pierre Boulez, 1925) – kompozitor, dirigent (avangarda/neoavangarda)
Viktor Burgin (Victor Burgin, 1941) – vizuelni umetnik i teoretičar umetnosti (konceptualna umetnost, semioumetnost, postmodernizam)
Nikolas Burio (Nicolas Bourriaud, 1965) – kustos i teoretičar umetnosti (postmodernizam, umetnost posle-postmoderne)
Iv-Alen Boa (Yves-Alain Bois) – istoričar umetnosti (modernizam, postmodernizam)
Pjer Burdije (Pierre Bourdieu, 1930-2002) – sociolog (sociologija i filozofija moći i prakse)
Peter Birger (Peter Bürger) – teoretičar književnosti (kritička teorija, teorija avangarde)
Edmund Berk (Edmund Burke, 1729-1797) – govornik, politički filozof, estetičar (prosvetiteljstvo)
Kenet Berk (Kenneth Burke, 1897-1995) – teoretičar književnosti i filozof (estetička i retorička izučavanja simbola)
Feručo Buzoni (Ferruccio Busoni, 1894-1924) – pijanista i kompozitor (neoklasicizam)

Džudit Batler (Judith Butler, 1956) – teoretičarka feminizma, roda i *queera* (feminizam, studije *queera*)

C

Pierre Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1971.
Džon Kejdž (John Cage, 1912-1992) – kompozitor, umetnik, teoretičar umetnosti, filozof, teoretičar politike, pesnik (neoavangarda, postmoderna)
Gistav Kajbot (Gustave Caillebotte, 1848 – 1894) – slikar (impresionizam)
Marija Kalas (Maria Callas, 1923-1977) – sopran (opera)
Elias Kaneti (Elias Canetti, 1905-1994) – pisac, esejista (moderna)
Karavađo (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610) – slikar (barok)
Marvin Karlson (Marvin Carlson) – teoretičar teatra, dramske i komparativne književnosti (istorija i teorija teatra, teorija performans umetnosti)
Dejvid Kerol (David Carroll) – teoretičar književnosti (dekonstrukcija, postmoderna)
Pol Celan (Paul Celan, pravo ime: Paul Antschel, 1920-1970) – pesnik (modernizam)
Mišel de Serto (Michel de Certeau, 1925-1986) – jezuita, filozof, teoretičar kulture (strukturalizam, psihoanaliza)
Pol Sezan (Paul Cézanne, 1839-1906) – slikar (neoimpresionizam)
Žan-Batist Simeon Šarden (Jean-Baptiste Simeon Chardin, 1699-1779) – slikar (rokoko)
Lusinda Čajlds (Lucinda Childs, 1940) – koreografkinja, plesačica (minimalizam, postmodernizam)
Mišel Šion (Michel Chion, 1947) – kompozitor, teoretičar filmskog zvuka (psihoanaliza)
Koko Šanel (Coco Chanel, 1883-1971) – modna kreatorka (modernizam)
Kraljica Šarlota (Queen Charlotte, 1744-1818) – vladarka Velike Britanije
Maja Čaterje (Maya Chatterjee) – plesačica (Katakali ples)
Đuzepe Kjari (Giuseppe Chiari, 1926) – muzičar, performans umetnik (fluksus, performans umetnost)
Noam Čomski (Noam Chomsky, 1928) – lingvista, filozof, teoretičar politike (strukturalizam, kognitivna lingvistika, antiglobalizam)
Elen Siksu (Hélène Cixous, 1937) – filozofkinja, dramska spisateljica (feminizam, teorija teksta)
T.Dž. Klark (T.J. Clark, 1943) – istoričar i teoretičar umetnosti (neomarksizam)
Frančesko Klemente (Francesco Clemenete, 1952) – slikar (transavangarda, postmoderna)
Rodžer Konover (Roger Conover) – pesnik, urednik (avangarda, modernizam, konceptualna umetnost)
Džon Konstebl (John Constable, 1776-1837) – slikar (romantizam)
Džef Kuns (Jeff Koons, 1955.) – umetnik (postmoderna, neoekspresionizam, post-pop art)
Džoan Kopdžejk (Joan Copjec, 1946) – teoretičarka književnosti, teoretičarka psihoanalize (teorijska psihoanaliza)
Luis Korint (Lovis Corinth, 1858-1925) – slikar (simbolizam, ekspresionizam)
Pjer Kornej (Pierre Corneille, 1606-1684) – dramski pisac (klasicizam)
Daglas Krimp (Douglas Crimp) – istoričar i teoretičar umetosti (*gay* i *aids* studije)
Benedeto Kroče (Benedetto Croce, 1866-1952) – političar, filozof, estetičar (filozofski idealizam, estetika ekspresije)
Tomas Kru (Thomas Crow, 1948) – istoričar i teoretičar umetnosti (modernizam, postmodernizam)
Gistav Kurbe (Gustave Courbet, 1819-1877) – slikar (realizam)
Mers Kaninhem (Merce Cunningham, 1919) – plesač i koreograf (neoavangarda, postmodernizam)
Bojana Cvejić (1975) – muzikološkinja, performer umetnica (kritička teorija performansa, biopolitika)

Č

Nadežda Čačinović (1947) – filozofkinja, estetičarka (fenomenologija, kritička teorija, teorije postmoderne, teorije pogleda)
Eda Čufer (1961) – dramaturškinja, istoričarka umetnosti, kustoskinja (retroavangarda, Neue Slowenische Kunst, eksperimentalni teatar)

D

Karl Dalhaus (Carl Dahlhaus, 1928-1989) – muzikolog, estetičar muzike (modernistička muzikologija)
Milan Damnjanović (1924-1994) – filozof, estetičar (marksizam, fenomenologija, postmodernizam)
Artur Danto (Arthur C. Danto, 1924) – filozof, estetičar (analitička estetika, postmodernizam)
Katrin David (Catherine David, 1954) – kustoskinja (postmoderna, globalizam)
Frančesko de Olanda (Francesco d'Olanda, Francesco de Holanda, 1517-1585) – slikar i humanista (renesansa)

Gi Debor (Guy Debord, 1931-1994) – aktivista, teoretičar (situacionizam)
Rene Dekart (Réne Descartes, 1596 – 1650) – filozof (racionalizam)
Pol de Man (Paul de Man, 1919-1983) – teoretičar književnosti (dekonstrukcija)
Valter De Maria (Walter De Maria, 1935) – umetnik (ambijentalna i procesualna umetnost)
Rutr St. Denis (Ruth St. Denis, 1879-1968) – plesačica, koreografkinja (simbolizam, ekspresionizam, egzotizam)
Baruh de Spinoza (Benedictus ili Baruch De Spinoza, 1632 – 1677) – filozof (racionalizam)
Hubert Damiš (Hubert Damisch, 1928) – istoričar umetnosti (modernizam)
Žak-Luj David (Jacques-Louis David, 1748-1825) – slikar (neoklasicizam)
Klod Debisi (Claude Debussy, 1862-1918) – kompozitor (impresionizam, simbolizam)
Edgar Dega (Edgar Degas, 1834-1917) – slikar i skulptor (impresionizam)
Žil Delez (Gilles Deleuze, 1925-1995) – filozof (strukturalizam, poststrukturalizam, šizoanaliza, nova fenomenologija)
Ješa Denegri (1936) – istoričar umetnosti i kritičar (modernizam, postmodernizam)
Rut St. Denis (Ruth St. Denis, 1877-1968) – plesačica i koreografkinja (simbolizam, ekspresionizam)
Žak Derida (Jacques Derrida, 1930-2004) – filozof (dekonstrukcija)
Maks Desoar (Max Dessoir, 1867–1947) – estetičar (moderna)
Mark Devad (Marc Devade, 1943-1983) – slikar i teoretičar slikarstva (strukturalizam, materijalistički poststrukturalizam, maoizam, psihoanaliza)
Džordž Diki (George Dickie, 1926) – estetičar (analitička estetika)
Deni Didro (Denis Diderot, 1713-1784) – filozof, kritičar, enciklopedista (prosvetiteljstvo)
Mladen Dolar (1951) – filozof (teorijska psihoanaliza, filozofija opere, filozofija glasa)
Karl Teodor Drajer (Carl Theodor Dreyer, 1889-1968) – filmski reditelj (modernizam)
Marsel Dišan (Marcel Duchamp, 1887-1968) – umetnik (avangarda, dada, neoavangarda. neodada)
Albreht Direr (Albrecht Dürer, 1471-1528) – slikar i grafičar (renesansa)

Đ

Bogdan Djemidok (Bohdan Dziemidok) – estetičar (modernizam, postmodernizam)
Đoto (Giotto di Bondone, 1267 – 1337) – slikar (proto-renesansa)

E

Teri Iglton (Terry Eagleton, 1943) – teoretičar kulture, estetičar (neomarksizam)
Umberto Eko (Umberto Eco, 1932) – teoretičar književnosti, teoretičar kulture, semiotičar, teoretičar informacija, estetičar, prozni pisac (strukturalizam, postmoderna)
Hans Hajnrih Egebreht (Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999) – muzikolog (modernizam)
Sergej Mihailovič Ajzenštajn (Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948) – filmski reditelj (avangarda, socijalistički realizam, neoklasicizam)
Boris Mihajlovič Ejhenbaum (1886-1959) – teoretičar književnosti (formalizam)
T.S. Eliot (Thomas Sterns Eliot, 1886-1965) – pesnik, dramski pisac, teoretičar književnosti (modernizam)
Mihail Epštajn (1950) – teoretičar kulture (postmodernizam)
Aleš Erjavec (1951) – estetičar, filozof (kritička teorija, postmodernizam, studije postsocijalizma)
Karlhajnc Esl (Karlheinz Essl, 1960) – kustos (globalizam, Balkan, posle postmoderne)

F

Miris Etijen Falkone (Étienne Maurice Falconet, 1716-1791) – skulptor (rokoko)
Žan-Pol Faržije (Jean-Paul Fargier, 1944) – video umetnik, kritičar, teoretičar filma (materijalistička teorija filma)
Šošana Felman (Shoshana Felman) – teoretičarka književnosti, teoretičarka (teorijska psihoanaliza)
Paul Fajerabend (Paul Feyerabend, 1924-1994) – filozof (filozofija nauke, epistemološki anarhizam)
Lik Feri (Luc Ferry, 1951) – filozof, estetičar (nova filozofija)
Konrad Fidler (Konrad Fiedler, 1841-1895) – estetičar (formalizam)
Džon Fišer (John Fisher) – estetičar (analitička estetika)
Oskar Fišinger (Oskar Fischinger, 1900-1967) – umetnik (avangarda, neoavangarda)
Ludvig Fojerbah (Ludwig Feuerbach, 1804-1872) – filozof (materijalizam)
Fidija (490-430. p.n.e) – skulptor (klasična grčka skulptura)
Henri Flint (Henry Flynt, 1940) – umetnik, ekonomista (fluksus)
Ivan Foht (Ivan Focht, 1927-1992) – estetičar, filozof (fenomenologija)

Hal Foster (Hal Foster) – istoričar i teoretičar umetnosti (postmodernizam, psihoanaliza)
Mišel Fuko (Michel Foucault, 1926-1984) – filozof (arheologija znanja, diskurzivna analiza, filozofija moći, studije seksa, biopolitika)
Pjero dela Frančeska (Piero della Francesca, oko 1420-1492) – slikar (renesansa)
Gotlib Frege (Friedrich Ludwig Gottlob Frege, 1848-1925) – filozof, logičar (moderna matematika i logika)
Sigmund Frojd (Sigmund Freud, 1856-1939) – lekar, psihoanalitičar (psihoanaliza)
Majkl Frid (Michael Fried, 1939) – istoričar i teoretičar umetnosti (visoki modernizam)
Rodžer Fraj (Roger Fry, 1866-1934) – teoretičar umetnosti (avangarda)
Nortrop Fraj (Northrop Frye, 1912-1991) – teoretičar književnosti (kritika kao nauka)
Rudi H. Fuks (Rudi H. Fuchs) – kustos (postmoderna)
Piter Fuler (Peter Fuller) – teoretičar umetnosti (psihoanaliza)
Hamiš Fulton (Hamish Fulton, 1946) – umetnik (*land art*, konceptualna umetnost)

G

Hans-Georg Gadamer (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) – filozof, estetičar (hermeneutika)
Džin Gardiner (Jean Gardiner) – teoretičarka (marksistički feminizam)
Pol Gogen (Eugène Henri Paul Gauguin, 1848-1903) – slikar (postimpresionizam, simbolizam, sintetizam, egzotizam, dnevnici)
Frenk O. Geri (Frank O. Gehry, 1929) – arhitekta (postmoderna)
Teodor Žeriko (Théodore Géricault, 1791-1824) – slikar (romantizam)
Gilberti (Lorenzo Ghiberti, 1378-1455) – skulptor (renesansa)
Đordone (Giorgione; Giorgio Barbarelli, 1477-1510) – slikar (renesansa)
Filip Glas (Philip Glass, 1937) – kompozitor (minimalizam, postmoderna, opera)
Žan Lik Godar (Jean-Luc Godard, 1930) – kritičar, filmski reditelj i teoretičar filma (novi talas, kritička levica)
Rajnald Maria Gec (Rainald Maria Goetz, 1954) – dramski pisac i esejista (nova drama, kritička levica, neoekspresionizam)
Ervin Gofman (Erving Goffman, 1922-1982) – antropolog (studije performansa i svakodnevnog života)
Ernst Hans Josef Gombrih (Ernst Hans Josef Gombrich, 1909-2001) – istoričar i teoretičar umetnosti (psihologija umetnosti, pikturalno prikazivanje)
Daglas Gordon (Douglas Gordon, 1966) – umetnik (video umetnost, digitalna umetnost)
Nelzon Gudman (Nelson Goodman, 1906-1998) – filozof, estetičar (analitička filozofija i estetika)
Gorgona (1959-1966) – umetnička grupa (posle enformela, neodada, protokonceptualizam)
Glen Guld (Glenn Gould, 1932-1982) – pijanista, radijski umetnik, pisac o muzici (modernizam, studije medija, muzička analiza)
Pjotr Graf (Piotr Graff, 1938) – prevodilac, novinar, estetičar (aksiologija)
Antonio Gramši (Antonio Gramsci, 1891-1937) – politički aktivista, filozof (marksizam, hegemonija)
Ernesto Grasi (Ernesto Grassi, 1902-1991) – estetičar (antička i srednjevekovna filozofija, poetika)
Piter Grinevej (Peter Greenaway, 1942) – slikar, filmski i operski reditelj (postmodernizam)
Klement Grinberg (Clement Greenberg, 1909-1994) – kritičar, teoretičar umetnosti i estetičar (modernizam)
Danko Grlić (1923-1984) – filozof, estetičar (modernizam)
Valter Gropius (Walter Adolph Gropius 1883-1969) – arhitekta (modernizam)
Ježi Grotovski (Jerzy Grotowski, 1933-1999) – teatarski reditelj, teoretičar teatra (siromašni teatar, neoavangarda, fizički teatar)
Marina Gržinić (1958) – aktivistkinja, kustoskinja, teoretičarka umetnosti i estetičarka (studije postsocijalizma, novi mediji, studije *queera*, aktivizam)
Feliks Gatari (Félix Guattari, 1930-1992) – lekar, psihoanalitičar, teoretičar (strukturalizam i poststrukturalizam, šizoanaliza, kritička teorija)

H

Jirgen Habermas (Jürgen Habermas, 1929) – filozof (kritička teorija, marksizam, studije modernizma)
Jozef Hajdn (Joseph Haydn, 1732-1809) – kompozitor (klasični stil)
Hans Hake (Hans Haacke, 1936) – umetnik (konceptualna umetnost)
Stujart Hol (Stuart Hall, 1932) – teoretičar kulture (britanske materijalističke studije kulure, birmingemska škola)
Žan-Edern Alie (Jean-Edern Hallier, 1936-1997.) – pisac (grupa oko časopisa *Tel Quel*)

Piter Helvard (Peter Hallward) – filozof (kritička teorija, politička filozofija, proučava dela Sartra, Fukoa, Deleza, Badijua, Ransijea)
Ernst Hemigvej (Ernest Hemingway, 1899-1961) – prozni pisac, novinar (modernizam, ukleta generacija)
Stujart Hempšir (Stuart Hampshire, 1914-2004) – estetičar (analitička estetika)
Mark B.N. Hansen (Mark B.N. Hansen) – filozof, teoretičar medija (fenomenologija novih medija)
Eduard Hanslik (Eduard Hanslick, 1825-1904) – kompozitor, estetičar muzike (formalizam)
Dona Haravej (Donna Haraway, 1944) – istoričarka biologije, teoretičarka kulture, teoretičarka roda (postmoderna, studije bio-tehnologija)
Majkl Hart (Michael Hardt, 1960) – teoretičar književnosti, filozof (kritika globalizma)
Čarls Harison (Charles Harrison, 1942) – istoričar i teoretičar umetnosti (kritika modernizma, konceptualna umetnost)
Džordž Harison (George Harrison, 1943-2001) – rok-pop muzičar (popularna kultura)
Džonatan Heris (Jonathan Harris) – istoričar umetnosti (nova ili radikalna istorija umetnost)
Nikolaj Hartman (Nikolai Hartmann, 1882–1949) – filozof, estetičar (fenomenologija)
Hauard Hoks (Howard Hawks, 1896-1977) – filmski reditelj (popularna kultura)
Georg Vilhelm Fridrih Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) – filozof, estetičar (nemačka klasična idealistička filozofija)
Martin Hajdeger (Martin Heidegger, 1889-1976) – filozof (fenomenologija, hermeneutika, fundamentalna ontologija, egzistencijalizam)
Majkl Heizer (Michael Heizer, 1944) – umetnik (*land art*, ambijentalna umetnost)
Džoan Hifernen (Joanna Hiffernan, 1843-1???) – slikarski model (realizam)
Adolf fon Hildebrand (Adolf von Hildebrand, 1847-1921) – skulptor, estetičar (formalizam)
E.T.A. Hofman (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann Wilhelm, 1776-1822) – pisac (romantizam)
Ričard Hogart (Richard Hoggart, 1918) – sociolog (britanske materijalističke studije kulture)
Vilijam Hogart (William Hogarth, 1697-1764) – slikar, crtač (klasicizam, preteča stripa, društveni komentari)
Denis Holie (Denis Hollier) – teoretičar književnosti (francuska književnost)
Homer (Ομηρος *Hómēros*, moguće 8. vek p.n.e) – mitski pesnik
Maks Horkhajmer (Max Horkheimer, 1895-1973) – sociolog (kritička teorija)
Nik Hornbi (Nick Hornby, 1957) – prozni pisac (popularna proza)
Benjamin Hrushovski (Benjamin Hrushovski) – teoretičar književnosti (strukturalizam)
Holman Hunt (William Holman Hunt, 1827-1910) – slikar (prerafeliti)
Edmund Huserl (Edmund Husserl, 1859-1938) – filozof (fenomenologija)

I

Roman Ingarden (Roman Ingarden, 1893-1970) – književni teoretičar, estetičar (fenomenologija)
Žan-Ogist-Dominik Engr (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1780-1867) – slikar (romantizam)
Boris Mihajlovič Iofan (1891–1976) – arhitekta (socijalistički realizam)
Lis Irigaraj (Luce Irigaray, 1930) – teoretičarka (feminizam)
Irwin (osnovan 1983) – umetnička grupa (retrogarda)
Čarls Ajvz (Charles Ives, 1874-1954) – kompozitor (modernizam)

J

Roman Jakobson (1896-1982) – teoretičar književnosti, lingvista (formalizam, strukturalizam)
Fredrik Džejmson (Fredric Jameson, 1934) – teoretičar književnosti, filozof, estetičar, teoretičar kulture, teoretičar filma (neomarksizam)
Vladimir Jankelevič (Vladimir Jankélévitch, 1903-1986) – filozof, estetičar muzike (fenomenologija)
Derek Džerman (Derek Jarman, 1942-1994) – umetnik, reditelj (postmoderna, queer kultura)
Martin Džej (Martin Jay, 1944) – istoričar, teoretičar kulture (kritička teorija, neomarksizam, teorije pogleda)
Elfride Jelinek (Elfriede Jelinek, 1946) – dramska i prozna spisateljica (feminizam)
Džasper Džons (Jasper Johns, 1930) – slikar (neodada, pop art)
Ričard Džonson (Richard Johnson) – teoretičar kulture (britanske materijalističke studije kulure, birmingemska škola)
St. Jovan – apostol (hrišćanstvo)
Džejms Džojs (James Augustine Aloysius Joyce, 1882-1941) – prozni pisac (modernizam)
Donald Džad (Donald Judd, 1928-1994) – skulptor, kritičar (minimalna umetnost)

Karl Gustav Jung (Carl Gustav Jung, 1875-1961) – lekar, psihoanalitičar, teoretičar kulture (teorija kolektivnog nesvesnog, arhetipa)

K

Iamanuel Kant (Immanuel Kant, 1724-1804) – filozof, estetičar (prosvetiteljstvo)
Alen Kaprou (Allan Kaprow, 1927-2006.) – umetnik (neodada, hepening)
Džonatan Kac (Jonathan D. Katz) – teoretičar (studije *queera*)
Eduardo Kac (Eduardo Kac, 1962) – umetnik (bio-tehno-umetnost)
Ričoto Kanudo (Ricciotto Canudo, 1879-1923) – filmski kritičar, estetičar, teoretičar filma (modernizam)
V.E. Kenik (W.E. Kennick) – estetičar (analitička filozofija i estetika)
Nikol Kidman (Nicole Kidman, 1967) – filmska glumica (popularna kultura)
Soren Kirkegard (Soren Kierkegaard, 1813-1856) – filozof i teolog (preteča egzistencijalizma)
Kalvin Klain (Calvin Klein, 1942) – modni kreator (popularna kultura, modne kampanje, džins)
Iv Klajn (Yves Klein, 1928-1962) – slikar (novi realizam)
Paul Kle (Paul Klee, 1879-1940) – slikar (modernizam, Bauhaus)
Pjer Klosovski (Pierre Klossowski, 1905-2001) – pisac, učenjak, slikar (egzistencijalizam)
Rem Kulhas (Rem Koolhaas, 1944) – arhitekta (postmoderna, globalizam)
Vladislav Kordos (Vladímir Kordoš, 1945.) – umetnik, grafički dizajner (performans umetnost)
Lado Kralj – teoretičar književnosti i drame (strukturalizam, semiotika i naratologija teatra)
Lorens Kramer (Lawrence Kramer, 1946) – kompozitor, muzikolog (nova muzikologija)
Lev Kreft (1952) – filozof, estetičar, politički aktivista (marksizam, teorija avangarde, postmodernizam, istorija estetike)
Adam Krims (Adam Krims) – teoretičar muzike (poststrukturalizam)
Slivija Kolbovski (Silvia Kolbowski, 1953) – umetnica (digitalna umetnost, novi mediji, feminizam)
Vilijam de Kuning (Willem de Kooning, 1904-1997) – slikar (apstraktni ekspresionizam)
Džef Kuns (Jeff Koons, 1955) – umetnik (postmoderna)
Kerolin Korsmajer (Carolyn Korsmeyer) – estetičarka (feminizam)
Džozef Košut (Joseph Kosuth, 1945) – umetnik (konceptualna umetnost)
Soren Krag-Jakobsen (Søren Kragh-Jacobsen, 1947) – filmski reditelj (Dogma '95)
Karl Kraus (Karl Kraus, 1874-1936) – novinar, satiričar, dramski pisac, pesnik (antinacizam, modernizam)
Julia Kristeva (Julia Kristeva, 1941) – teoretičarka književnosti, teoretičarka, psihoanalitičarka (poststrukturalizam, psihoanaliza, feminizam)
Rozalind Kraus (Rosalind E. Krauss) – istoričarka i teoretičarka umetnosti (poststrukturalizam)
Tomas Kun (Thomas Samuel Kuhn, 1922-1996) – filozof (filozofija nauke)
Emir Kusturica (1954) – filmski reditelj (popularna kultura, pozni socijalizam)

L

Žak Lakan (Jacques Lacan, 1901-1981) – lekar, psihoanalitičar, teoretičar (teorijska psihoanaliza)
Dominik LaKapra (Dominick LaCapra, 1939) – istoričar, teoretičar književnosti (istorija, kultura)
Džon Lenon (John Lenon, 1940-1980) – rok-pop muzičar (popularna kultura)
Johan Hajnrih Lambert (Johann Heinrich Lambert, 1728-1777) – fizičar, matematičar, astronom (prosvetiteljstvo)
Žan Laplanš (Jean Laplanche, 1924) – teoretičar i psihoanalitičar (psihoanaliza)
Frenk Rejmond Levis (Frank Raymond Leavis, 1895-1978) – teoretičar književnosti i kritike (književnost, kultura)
Žan-Klod Lebenštajn (Jean-Claude Lebensztejn) – istoričar i teoretičar umetnosti (semiologija)
Žan-Žak Leserkl (Jean-Jacques Lecercle) – filozof, teoretičar književnosti (filozofija jezika i književnosti)
Serž Lekler (Serge Leclaire, 1924) – psihoanalitičar (psihoanaliza)
Anri Lefevr (Henri Lefebvre, 1901-1991) – sociolog, filozof (marksistička sociologija, kritika svakodnevnog života, situacionizam)
Gotfrid Vilhelm Lajbnic (Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716) – filozof, matematičar, logičar, pravnik (racionalizam)
Ričard Lipert (Richard Leppert) – muzikolog i istoričar umetnosti (nova muzikologija)
Gothold Efrajm Lesing (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) – pisac, filozof, kritičar, teoretičar drame (klasicizam)

Šeri Levin (Sherrie Levine, 1947) – umetnica (neokonceptualna umetnost)
So Levit (Sol LeWitt, 1928) – umetnik (konceptualna umetnost)
Keit Linker (Kate Linker) – teoretičarka umetnosti (postmodernizam)
Lusi Lipard (Lucy R. Lippard, 1937) – teoretičarka umetnosti, kritičarka (modernizam, konceptualna umetnost, feminizam)
Kevin Linč (Kevin Lynch, 1918-1984) – arhitekta, urbanista, teoretičar (urbanizam, planiranje prostora)
Ričard Long (Richard Long, 1945) – umetnik (*land art*, konceptualna umetnost)
Jurij M. Lotman (1922-1993) – teoretičar književnosti, semiotičar (strukturalizam, teorija informacija, semiotika)
Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard, 1924 – 1998) – filozof (poststrukturalizam, postmoderna)
Đerđ Lukač (György Lukács, 1885-1971) – filozof, estetičar (modernizam, marksizam)
Luj XIV (Louis XIV, Louis-Diendonné, 1638-1715) – vladar Francuske

M

Kolin Mekejb (Colin MacCabe, 1951) – teoretičar književnosti, teoretičar filma (teorije jezika i prikazivanja)
Elsdeir Makajntir (Alasdair MacIntyre, 1929) – filozof i istoričar etike (filozofija etike)
Margaret Mekdonald (Margaret Macdonald) – filozofkinja, estetičarka (analitička estetika)
Džozef Makarti (Joseph Raymond McCarthy, 1908-1957) – senator iz Vinskonsija (antikomunizam, politički progoni)
Čarli Makarti (Charlie McCarthy) – drvena lutka Edgara Bergina (popularna kultura, radio program)
Suzan Mekleri (Susan McClary, 1946) – muzikološkinja (nova muzikologija)
Džon Mekenzi (Jon McKenzie) – teoretičar performansa (studije performansa, *online* aktivizam, globalizacija)
Gustav Maler (Gustav Mahler, 1860-1911) – kompozitor (romantizam)
Kazimir Maljevič (1878-1935) – slikar (kubofuturizam, suprematizam)
Madona (Madonna, 1958) – pop pevačica (pop kultura, *queer* kultura)
Dušan Makavejev (1932) – filmski reditelj (eksperimentalni film, politički film, crni talas)
Stefan Malarme (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) – pesnik (simbolizam)
Eduar Mane (Édouardo Manet, 1832-1883) – slikar (realizam, impresionizam)
Lev Manovič (Lev Manovich) – umetnik, teoretičar medija (novi mediji, digitalna umetnost i kultura)
Anri Matis (Henri Matisse, 1869-1954) – slikar (fovizam, modernizam, pariska škola)
Pjero Manconi (Piero Manzoni, 1933-1963) – slikar (posle enformela, neodada)
Herbert Markuze (Herbert Marcuse, 1898-1979) – filozof, estetičar (kritička teorija, nova levica)
Džozef Margolis (Joseph Margolis, 1924) – filozof, estetičar (analitička filozofija i estetika)
Luj Maren (Louis Marin, 1931-1992) – istoričar umetnosti, semiolog slikarstva (strukturalizam, semiologija)
Karl Marks (Karl Marx, 1818-1883) – filozof, ekonomista, politički aktivista (istorijski i dijalektički materijalizam)
Anton fon Maron (Anton von Maron, 1733-1808) – slikar (klasicizam)
Agnes Martin (Agnes Martin, 1912-2004) – slikarka (postslikarska apstrakcija, minimalna umetnost)
Andre Mason (André Masson, 1896-1987) – slikar (nadrealizam)
Brajan Masumi (Brian Massumi) – teoretičar medija (novi mediji, digitalna umetnost i kultura, antiglobalizam)
Johan Mateson (Johann Mattheson, 1681-1764) – libretista, muzički kritičar (barok)
Žorž Matje (Georges Mathie, 1921) – slikar (lirska apstrakcija)
Dejvid Makruvi (David McRuvie) – dramski pisac, teatarski reditelj (interkulturalni teatar)
Kristof Menke (Christoph Menke, 1958) – filozof, estetičar (kritčka teorija)
Filiberto Mena (Filiberto Menna, 1926-1989) – istoričar i teoretičar umetnosti (modernizam)
France Mesesnel (1894–1945) – istoričar umetnosti (nacionalna istorija umetnosti)
Oliver Mesijan (Oliver Messiaen, 1908-1992) – kompozitor (modernizam)
Iv Mišo (Yves Michaud, 1945) – filozof, estetičar (globalizam, umetnost u doba kulture, umetnost u rasplinutom stanju)
Mikelanđelo (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564) – skulptor, slikar (renesansa)
Anet Mičelson (Annette Michelson) – teoretičarka filma (kritička teorija, neomarksizam)
Aldo Milohnić (1966) – sociolog, teoretičar teatra (artivizam, kulturalni aktivizam)
Džon Milton (John Milton, 1608-1674) – pesnik (barok)
Volfgang Amadeus Mocart (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) – kompozitor (klasični stil)
Laslo-Moholi Nađ (László Moholy-Nagy, 1895-1946) – slikar, skulptor, dizajner (konstruktivizam)

Klod Mone (Claude Monet, 1840-1926) – slikar (impresionizam)
Pit Mondrijan (Piet Mondrian, 1872-1944) – slikar (kubizam, neoplasticizam, apstraktno slikarstvo)
Merilin Monro (Marilyn Monroe, pravo ime: Norma Jeane Mortenson/Baker, 1926-1962) – filmska glumica (popularna kultura)
Klaudio Monteverdi (Claudio Monteverdi, 1567-1643) – kompozitor (barok)
Robert Moris (Robert Morris, 1931) – skulptor (minimalna umetnost)
Đorđo Morandi (Giorgio Morandi, 1890-1964) – slikar (intimizam)
Vera Muhina (1889 -1953) – skulptorka (socijalistički realizam)

N

Zdislav Najder (Zdzislaw Najder, 1930) – teoretičar književnosti, filozof (humanistika, istočnoevropske studije)
Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy, 1940) – filozof (dekonstrukcija, filozofija mnoštva, biopolitika)
Žan-Žak Natje (Jean-Jacques Nattiez, 1945) – muzikolog (semiologija muzike)
Alis Nil (Alice Neel, 1900-1984) – slikarka (feminističko slikarstvo)
Antonio Negri (Antonio Negri, 1933) – politički aktivista, teoretičar politike (marksizam, antiglobalizam, biopolitika, teorija revolucije)
Bernet Njuman (Barnett Newman, 1905-1970) – slikar (apstraktni ekspresionizam)
Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) – filozof (moderna filozofija, kriza subjekta, kriza filozofskog sistema)
Džesi Norman (Jessye Norman, 1945) – sopran (opera, vokalna muzika)

O

OHO (1968-1971) – umetnička grupa (konceptualna umetnost)
Klas Oldenburg (Claes Oldenburg, 1929) – umetnik (neodada, pop art)
Akile Bonito Oliva (Achille Bonito Oliva, 1939) – likovni kritičar, kustos, istoričar i teoretičar umetnosti (neoavangarda, postmodernizam)
Paulina Oliveros (Pauline Oliveros, 1932) – kompozitorka (elektronska, eksperimentalna muzika)
Denis Openhajm (Dennis Oppenheim, 1938) – umetnik (*body art*, *land art*, ambijentalna umetnost)
Stanislav Osovski (Stanislaw Ossowski, 1897-1963) – sociolog, teoretičar kulture, estetičar, metodolog nauke (humanistika)
Zigun fon Osten (Sigune von Osten) – sopran (nova ili avangardna muzika)
Toni Aursler (Tony Oursler, 1957) – umetnik (video umetnost, instalacije)
Kreg Ovens (Craig Owens, 1950-1990) – kritičar, teoretičar umetnosti (postmodernizam)

P

Ervin Panofski (Erwin Panovsky, 1872-1970) – istoričar i teoretičar umetnosti (ikonografija, ikonološke studije)
Blez Paskal (Blaise Pascal, 1623-1662) – matematičar, fizičar, filozof religije (barok)
Džon Dos Pasos (John Dos Passos, 1896-1970) – prozni pisac (modernizam)
Hajnc Pecold (Heinz Paetzold, 1941) – filozof, estetičar (neomarksizam, kritička teorija, filozofija kulture)
Parmenid (oko 540-470. vek p.n.e) – filozof
St. Pavle (Saul, Paulus, približno 3-67) – apostol (hrišćanstvo)
Pjer Paolo Pazolini (Pier Paolo Pasolini, 1922-1975) – filmski reditelj, teoretičar filma, pisac (neoavangarda, poststrukturalizam, *gay* kultura)
Merdžori Perlof (Marjorie Perloff) – teoretičarka književnosti (avangarda, neoavangarda, postmoderna)
Aleksandar Petrović (1929-1994) – filmski reditelj (crni talas, politički film)
Nenad Petrović (1952-2002) – skulptor, filozof, teoretičar umetnosti (ambijentalna umetnost, fenomenologija, teorija u umetnosti)
Pablo Pikaso (Pablo Picasso, 1881-1973) – slikar (kubizam, modernizam)
Kamij Pisaro (Camille Pissarro, 1830-1903) – slikar (impresionizam)
Platon (oko 427-347. vek p.n.e) – filozof (klasična grčka filozofija)
Marselin Plejne (Marcelin Pleynet, 1933) – istoričar i teoretičar umetnosti, pesnik (grupa oko *Tel Quela*, semiologija, poststrukturalizam)
Mišel Poizo (Michel Poizat, 1947) – teoretičar (teorijska psihoanaliza)

Džekson Polok (Jackson Pollock, 1912-1956) – slikar (apstraktni ekspresionizam, akciono slikarstvo)
Grizelda Polok (Griselda Pollock) – istoričarka umetnosti, teoretičarka (feminizam, materijalistička istorija umetnosti)
Kžištof Pomajn (Krzysztof Pomain, 1934) – istoričar, filozof, esejista (društveno kulturalna istorija Francuske, Italije i Poljske)
Aleks Pots (Alex Potts) – istoričar umetnosti (studije roda)
Nikolas Pusen (Nicolas Poussin, 1594-1665) – slikar (klasicizam)
Dejvid V. Prel (David Wright Prall, 1886-1940) – filozof (analitička filozofija)

Q
Meri Kvant (Mary Quant, 1934) – modna kreatorka (moda šezdesetih, mini-suknje)
Viliard van Ormand Kvajn (Williard van Ormand Quine, 1908-2000) – filozof (analitička filozofija, pragmatizam, logički empirizam)

R
Rafaelo (Raffaelo Sanzo, 1483-1520) – slikar (renesansa)
Mel Ramzden (Mel Ramsden, 1944) – umetnik (konceptualna i postkonceptualna umetnost)
Žak Ransije (Jacques Ranicière, 1940) – filozof, estetičar (marksizam, strukturalizam, altiserovska filozofija)
Robert Raušenberg (Robert Rauschenberg, 1925.) – slikar (neodada, pop art)
Ed Rajnhart (Ad Reinhardt, 1913-1967) – slikar (postslikarska apstrakcija, smrt slikarstva)
Rembrant van Rijn (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, 1606-1669) – slikar, grafičar (holandski *barok*)
Džošua Rajnolds (Joshua Reynolds, 1723-1792) – slikar, estetičar (klasicizam)
Alojz Rigl (Alois Riegl, 1858-1905) – istoričar umetnosti (moderna, teorija stila)
Gerhard Rihter (Gerhard Richter, 1932) – slikar (kapitalistički realizam, konceptualno slikarstvo)
Hans Rihter (Hans Richter, 1888-1976) – umetnik (dada, dadaistički i konstruktivistički film)
Leni Rifenštal (Leni Riefenstahl, 1902-2003) – filmska rediteljka, fotografkinja (nacizam)
Roland Robertson (Roland Robertson, 1938) – sociolog, teoretičar globalizacije (fenomenologija, psihosociologija)
Ričard Rorti (Richard Rorty, 1931) – filozof (pragmatizam, postmoderna)
Deni Roš (Denis Roche, 1937) – prozni pisac, fotograf (grupa autora oko časopisa *Tel Quel*)
Čarls Rozen (Charles Rosen, 1927-2002) – muzikolog (istorija zapadne muzike)
Braco Rotar – semiolog, teoretičar kulture (strukturalizam, poststrukturalizam, semiologija, nova antropologija)
Mojra Rot (Moira Roth, 1933) – istoričarka umetnosti, teoretičarka (feminizam)
Žan-Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) – filozof, estetičar, kritičar, kompozitor, pisac (prosvetiteljstvo)
Peter Paul Rubens (Pieter Pauwel Rubens, 1577-1640) – slikar (flamanski barok)
Bertan Rasel (Bertrand Russell, 1872-1970) – matematičar, filozof (analitička filozofija, logički pozitivizam)
Valter Rutman (Walther Ruttmann, 1897-1941) – filmski umetnik (dadaistički i konstruktivistički film)

S
Markiz De Sad (Donatien Alphonse François, Comte de Sade, 1740-1814) – pisac, filozof (prosvetiteljstvo)
Edvard Said (Edward Wadie Said, 1935-2003) – teoretičar kulture (postkolonijalne studije)
Žan-Pol Sartr (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) – filozof, estetičar, pisac (egzistencijalizam)
Erik Sati (Eric Satie, 1866-1925) – kompozitor (simbolizam, kubizam, dada, nadrealizam, neoklasicizam)
Etjen La Fon de Sen-Jen (Etienne La Font de Saint-Yenne, 1688-1771) – likovni kritičar (barok, prostiteljstvo)
Sapfo (Σαπφω, *Sapphô*, oko 630. i 612. g.p.n.e. - 570. g.p.n.e) – mitska pesnikinja
Ferdinand de Sosir (Ferdinand de Saussure, 1857-1913) – lingvista (preteča strukturalizma)
Gi Skarpeta (Guy Scarpetta, 1946) – pisac, teoretičar (grupa oko časopisa *Tel Quel*, poststrukturalizam, neoavangarda)
Pjer Šefer (Pierre Henri Marie Schaeffer, 1910-1995.) – kompozitor (konkretizam, elektronska muzika)
Majer Šapiro (Meyer Schapiro, 1904-1996) – istoričar i teoretičar umetnosti (modernizam)
Vilijam Šekspir (William Shakespeare, 1564-1616) – dramski pisac, pesnik (renesansa)
Žan-Luj Šefer (Jean-Louis Schefer, 1938) – istoričar i teoretičar umetnosti (semiologija slikarstva, nova antropologija, semiologija filma)

Ričard Šekner (Richard Schechner, 1934) – teatarski reditelj, teoretičar performansa (studije performansa)
Fridrih Vilhelm Jozef Šeling (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854) – filozof (nemačka klasična idealistička filozofija)
Hajnrih Šenker (Heinrich Schenker, 1868-1935) – kompozitor, teoretičar muzike (secesija)
Johan Hristof Fridrih fon Šiler (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805) – pisac, estetičar (romantizam)
Nikolas Šefer (Nicolas Schöffer, 1912-1992) – umetnik (neokonstruktivizam)
Arnold Šenberg (Arnold Schönberg, 1874-1951) – kompozitor (ekspresionizam, atonalna muzika, dodekafonija, serijalizam)
Gerhard Šolem (Gerhard Scholem, 1897-1982) – religijski učenjak (jevrejska kultura)
Artur Šopenhauer (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) – filozof, estetičar (nemačka klasična idealistička filozofija)
Verner Švab (Werner Schwab, 1958-1994) – dramski pisac, vizuelni umetnik (nova drama)
Robert Šuman (Robert Schumann, 1810-1856) – kompozitor (romantizam)
H.R. Švajcer (H.R. Schweizer) – estetičar (istorija estetike)
Kurt Šviters (Kurt Schwiters, 1887-1948) – umetnik (dada, ambijentalna umetnost)
Rodžer Skruton (Roger Scruton, 1944) – filozof, estetičar (analitička estetika, pragmatizam)
Žorž Sera (Georges Seurat, 1859-1891) – slikar (neoimpresionizam)
Kaja Silverman (Kaja Silverman) – teoretičarka filma, teoretičarka (feminizam)
Robert Smitson (Robert Smithson, 1938-1973) – umetnik (*land art, earth works*)
Sokrat (verovatno 5. v.p.n.e) – filozof (klasična grčka filozofija)
Filip Solers (Philippe Sollers, 1936) – prozni pisac, teoretičar (grupa oko časopisa *Tel Quel*, materijalistička teorija teksta, maoizam, psihoanaliza)
Suzan Sontag (Susan Sontag, 1933-2004) – teoretičarka kulture (pozni modernizam, protiv interpretacije)
Frensis Speršat (Francis Sparshott, 1926) – estetičar (analitička estetika)
Albert Šper (Albert Speer, 1905-1981) – arhitekta, urbanista (nacizam)
Britni Spirs (Britni Spirs, 1981) – pop pevačica (popularna kultura)
Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak, 1942) – filozofkinja, teoretičarka kulture, teoretičarka književnosti (postkolonijalne studije, feminizam)
Žan Starobinski (Jean Starobinski, 1920) – teoretičar književnosti (hermeneutika, strukturalizam)
Varva Stepanova (1894-1958) – umetnica (konstruktivizam)
Karlhajnc Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen, 1928) – kompozitor (avangardna/neoavangardna i postmoderna muzika)
Džon Stori (John Storey) – teoretičar kulture (britanske materijalističke studije kulture, popularna kultura)
Rihard Štraus (Richard Strauss, 1864-1949) – kompozitor (romantizam)
Igor Stravinski (Igor Stravinsky, 1882 – 1971) – kompozitor (modernizam, neoklasicizam)
D.T. Suzuki (Daisetz Teitaro Suzuki, 1870-1966) – religiozni učenjak, filozof (zen budizam)
Harald Zeman (Harald Szeemann, 1933-2005) – istoričar umetnosti, kustos (moderna, postmoderna)
Peter Sondi (Peter Szondi, 1929-1971) – teoretičar književnosti i drame (teorija dramskog teatra, modernizam)

Š

Tomaž Šalamun (1941) – pesnik (reizam, konceptualna umetnost, eksperimentalna poezija)

T

Vladislav Tatarkijevič (Wladyslaw Tatarkiewicz, 1886-1980) – estetičar (moderna)
Tel Quel (1960-1982) – teorijski časopis i grupa umetnika (strukturalizam, materijalistička teorija teksta, intertekstualnost, maoizam, psihoanaliza, postmoderni eklekticizam)
Henri Dejvid Toro (Henry David Thoreau, 1817-1862) – politički aktivista (američki individualizam, anarhizam)
Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov, 1939) – teoretičar književnosti (strukturalizam, poststrukturalizam)
Dejvid Tjudor (David Tudor, 1926-1996) – pijanista, kompozitor (neoavangarda, elektronska muzika)
Anri de Tuluz Lotrek (Henri de Toulouse-Lautrec, 1864-1901) – slikar, grafičar (neoimpresionizam, art nova)
Viktor Tarner (Victor Turner, 1917-1983) – antropolog (ritual, kulturalni performans)

U

An Ibersfeld (Anne Ubersfeld) – teatrološkinja, semiotičarka (strukturalizam, semiologija i naratologija teatra)
Ivan Urbančič (1930) – filozof (fenomenologija, egzistencijalizam)

V

Pol Valeri (Paul Valéry, 1871-1945) – pesnik, pisac (moderna)
Teo van Duzburg (Theo van Doesburg, pravo ime: Christian Emil Marie Küpper, 1883-1931) – umetnik (neoplasticizam, konstruktivizam, dada, konkretizam)
Vinset Van Gog (Vincent Van Gogh, 1853-1890) – slikar (neoimpresionizam)
Benedeto Varki (Benedetto Varchi, 1502. ili 1503-1565) – istoričar (renesansa)
Edgar Varez (Edgard Varèse, 1883-1965) – kompozitor (modernizam, avangarda)
Viktor Vazareli (Victor Vasarely, 1908-1997) – slikar, grafičar (neokonstruktivizam, optička umetnost)
Dijego Velaskez (Diego Velásquez, 1599-1660) – slikar (barok)
Lionelo Venturi, *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, 1963.
Đuzepe Verdi (Giuseppe Verdi, 1813-1901) – kompozitor (romantizam)
Mirjana Veselinović Hofman (1959) – muzikološkinja (fenomenološka muzikologija)
Leonardo da Vinči (Leonardo di ser Piero da Vinci, 1452-1519) – slikar, skulptor, pisac o umetnosti, naučnik, inženjer (renesansa)
Tomas Vinterberg (Thomas Vinterberg, 1969) – filmski reditelj (Dogma '95)
Bil Vajola (Bill Viola, 1951) – umetnik (video umetnost)
Paolo Virno (Paolo Virno, 1952) – filozof (biopolitička filozofija)
Lars fon Trir (Lars Von Trier, 1956) – filmski reditelj (Dogma '95)
Fransoa-Mare Volter (François-Marie Arouet de Voltaire, 1694-1778) – filozof, pisac (prosvetiteljstvo)
Ana Vujanović (1975) – teatrološkinja, teoretičarka kulture (materijalistička teorija izvođenja)

W

Rihard Vagner (Richard Wagner, 1813-1883) – kompozitor (romantizam, *Gesamtkunstwerk*)
Imanuel Velerstein (Immanuel Wallerstein, 1930) – sociolog (analiza svetskog poretka, istorijski razvoj savremenog svetskog poretka, savremene krize kapitalističke ekonomije, struktura znanja)
Kendl Velton (Kendall Walton, 1939) – filozof, estetičar (analitička filozofija, analitička estetika)
Ebi Varburg (Aby Warburg, 1866-1929) – istoričar i teoretičar umetnosti (ikonološke studije)
Endi Vorhol (Andy Warhol, 1928-1987) – umetnik (neodada, pop art)
Robert Pen Voren (Robert Penn Warren, 1905-1989) – pesnik i prozni pisac (modernizam, nova kritika)
Maks Veber (Max Weber, 1864-1920) – sociolog (moderna sociologija)
Anton Vebern (Anton Webern, 1883-1945) – kompozitor (ekspresionizam, atonalnost, dodekafonija, serijalizam)
Peter Vajbl (Peter Weibel, 1944) – umetnik, kustos, teoretičar umetnosti (akcionizam, novi mediji)
Moris Vajc (Morris Weitz, 1917-1981) – teoretičar književnosti, estetičar (analitička estetika)
Rene Velek (René Wellek, 1903-1995) – teoretičar književnosti (nova kritika, modernizam)
Volfgang Velš (Wolfgang Welsch, 1944) – filozof, estetičar (postmoderna, filozofija kulture)
Hajdn Vajt (Hayden White, 1928) – istoričar, teoretičar kritike (metaistorija)
Rajčel Vajtrid (Rachel Whiteread, 1963) – skulptorka (nova britanska skulptura)
Oskar Vajld (Oscar Wilde, 1854-1900) – pisac (simbolizam, dendizam, *gay* kultura)
Rajmond Vilijams (Raymond Williams, 1921-1988) – teoretičar kulture, teoretičar medija, teoretičar drame (britanske materijalističke studije kulture)
Robert Vilson (Robert Wilson, 1941) – teatarski i operski reditelj, pisac, plesač, izvođač, slikar, skulptor, dizajner zvuka i svetla, koreograf, pedagog, terapeut, arhitekta (minimalizam, postmodernizam)
Piter Vinč (Peter Winch, 1926-1997) – filozof, sociolog (Vitgenštajnova filozofija, filozofija religije, etika)
Johan Joakim Vinkelman (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) – istoričar, istoričar umetnosti (prosvetiteljstvo)
Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein, 1889-1951) – filozof (analitička filozofija)
Natali Vud (Natalie Wood, 1938-1981) – filmska glumica (popularna kultura)
Pol Vud (Paul Wood) – istoričar umetnosti (kritika i teorija modernizma)
Kristijan Volf (Christian Wolff ili Wolfius, 1679-1754) – filozof (racionalizam)
Hajnrih Velflin (Heinrich Wölfflin, 1831-1903) – istoričar umetnosti (moderna)

Ričard Volhajm (Richard Wollheim, 1923-2003) – filozof, estetičar (analitička estetika)
Virdžinija Vulf (Virginia Woolf, 1882-1941) – prozna spisateljica (modernizam)
Volf Foštel (Wolf Vostell, 1932-1998) – umetnik (fluksus)

Z

Filip B. Zarili (Phillip B. Zarrilli) – teatrolog (studije performansa, interkulturalne studije)
Zero (1958-1968) – umetnička grupa (posle enformela)
Johan Zofani (Johann Zoffany, 1733-1810) – slikar (klasicizam)
Emil Zola (Émile Zola, 1840-1902) – prozni pisac, aktivista, kritičar (realizam, naturalizam, moderna)
Alenka Zupančič (1966) – filozofkinja (teorijska psihoanaliza, filozofija Alena Badijua)

Ž

Viktor Maksimovič Žirmunskij (1891-1971) – lingvista i etnograf (književnost, folklor)
Slavoj Žižek (1949) – filozof, teoretičar kulture (teorijska psihoanaliza, marksizam)
Dragan Žunić (1952) – sociolog, estetičar (kritička teorija, evropska estetika, humanizam)

IZABRANA I OPŠTA LITERATURA

A

Kathy Acker, *Bodies of Work; Essays*, Serpent's Tail, New York, 1997.
Gregory Dale Adamson, *Philosophy in the Age of Science and Capital*, Continuum, London, 2002
Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.
Teodor Vizengrund Adorno, „Disonance", *Treći program RB* br.1, Beograd, 1970, str. 239-285
Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
Teodor Adorno, *Negativna dijalektika*, *BIGZ*, Beograd, 1979.
Theodor W. Adorno, *Uvod u sociologijo glasbe*, Državna Založba Slovenije, Ljubljana, 1985.
Theodor W. Adorno, *Filozofska terminologija – Uvod u filozofiju*, Svjetlost, Sarajevo, 1986.
Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1989.
Theodor W. Adorno, "O problemu glazbene analize", Zagreb, *Zvuk* br. 3, 1989, str. 29-40.
Giorgio Agamben, *Stanzas – Word and Phantasm in Western Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
Giorgio Agamben, *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford CA, 1999.
Giorgio Agamben, *The Man without Content*, Stanford University Press, Cambridge MA, 1999.
Giorgio Agamben, *Homo Sacer – Suverena oblast in golo življenje*, Študentska založbe, Ljubljanja, 2004.
Giorgio Agamben, *Ideja proze*, AGM, Zagreb, 2004, str. 101.
Sergej M. Ajzenštajn, *Montaža Atrakcija – Eseji o filmu*, Nolit, Beograd, 1964.
Luj Altise, *Za Marksa*, Nolit, Beograd, 1971.
Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993
Branislava Anđelković (ed), *Uvod u feminističku teoriju slike*, CSU, Beograd, 2002.
Hannah Arendt, *Vita Activa*, Biblioteka August Cesarec, Zagreb, 1991.
G. C. Argan, *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982
Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću – Reprint*, Biblioteka, Zagreb, 1977.
Art&Language, *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972.
Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language*, vol. 5 no.1, England, 1982, str. 1-21.
Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Post-Colonial Studies – The Key Concepts*, Routledge, London 1998.

B

Marcel Bačić (ed), *Duh Apstrakcije: Wilhelm Worringer Apstrakcija i uživljavanje / Vasilij Kandinski O duhovnom u umjetnosti*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1999.
Alain Badiou, *Manifest za filozofiju*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.
Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford CA, 2005.
Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, New York, 2005.
Alain Badiou, *Sveti Pavao – utemeljenje univerzalizma*, Naklada Ljevak, 2006.
Eva D. Bahovec, „Žensko telo i vlast u mediju vizuelnog", *ProFemina* br. 5-6, Beograd, 1996, str. 148-161.
Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1976.
Euđenio Barba, *Rečnik pozorišne antropologije; Tajna umetnost glumca*, FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1996.
Chris Barker, *Cultural Studies – Theory and Practice*, Sage Publications, London, 2000.
Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.
Rolan Bart, "Fragmenti ljubavnog govora", *Treći program RB-a* br. 36, Beograd, 1978, str. 269-335.
Rolan Bart, *Sad, Furie, Lojola*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1979.
Rolan Bart, *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd, 1979.
Rolan Bart, "Pristupna beseda", *Treći program RB-a* br. 51, Beograd, 1981, str. 173-189.
Rolan Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Svetovi, Novi Sad, Oktoih Podgorica, 1992.
Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993.
Žorž Bataj, *O Ničeu – Volja za srećom*, KZ Novoga Sada, Novi Sad, 1988.
Gregory Battcock (ed), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.
Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.
Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
Žan Bodrijar, *Fatalne strategije*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.
Žan Bodrijar, *Drugo od istoga*, Lapis, Beograd, 1994.
Aleksandar Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog* dela, BIGZ, Beograd, 1985.
Andre Bazen, *Šta je film? I – Ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd, 1967.
Andre Bazen, *Šta je film? II – Film i ostale umetnosti*, Institut za film, Beograd, 1967.
Andre Bazen, *Šta je film? III – Film i sociologija*, Institut za film, Beograd, 1967.
Andre Bazen, *Šta je film? IV – Estetika realnosti: Neorealizam*, Institut za film, Beograd, 1967.
Mary Beard, John Henderson, *Classical Art – From Greece to Rome*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
Mary Field Belenky, Blythe McVicker, Nancy Rule Goldberger, Jill Mattuck Tarule, *Ženski načini spoznavanja – Razvoj sebstva, svojega glasa i svojega duha*, Ženska infoteka, Zagreb, 1998.
Walter Benjamin, *Uz kritiku sile – Eseji*, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1971.
Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974.
Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1989.
Tony Bennett, *Kultura – znanost reformatora*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2005.
Vivijen Ber, *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, Zepter Book World, Beograd, 2001.
Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman (eds), *Disciplining Music (Musicology and Its Canons)*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992.
Jody Berland, Will Straw, David Tomas (eds), *Theory Rules: Art as Theory / Theory and Art*, YYZ Books i University of Toronto Press, Toronto, 1996.
Charles Bernstein (ed), *Close Listening - Poetry and the Performed Word*, Oxford University Press, New York, 1998.
Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *Forms of Being – Cinema, Aesthetics, Subjectiovity*, BFI Publishing, London, 2004.
Henry Bial (ed), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London, 2004.
Valdimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
Nikolas Burio, "Relaciona estetika" (temat), *Košava* br. 42-43, Vršac, 2003.
Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.
Simon de Bovoar, *Drugi pol* I-II, BIGZ, Beograd, 1982.
Vanda Božičević, *Riječ i slika – Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990.
Sonja Briski-Uzelac (ed), *Slika i riječ – Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997.
Benjamin H.D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression - Notes on the Return of

Representation in Europian Painting", *October* no. 16, New York, 1981, str. 39-68.
Martha Buskrik, Mignon Nixon (eds), *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996.
Bojan Bujić (ed), *Music in European Thought 1851-1912*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
Dragan Bulatović (ed), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3-4, Beograd, 1988, str. 3-114.
Victor Burgin, *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands NJ, 1987.
Martha Buskrik, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Judith Butler, *Nevolje s rodom – Feminizam i subverzija identiteta*, Ženska Infoteka, Zagreb, 2000.

C

John Cage, *Silence*, Wessleyan University Press, Hanover NH, 1961.
Marvin Carlson, *Kazališne teorije 1: Povijesni i kritički pregled od antike do 18. stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996.
Marvin Carlson, *Kazališne teorije 2: Povijesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.
Marvin Carlson, *Kazališne teorije 3: Povijesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoljeća*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1997.
David Carroll, *Paraesthetics - Foucault * Lyotard * Derrida*, Methuen, New York London, 1987.
David Carroll, *The States of 'Theory / History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1990.
Clive Cazeaux (ed), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London, 2000.
Mark A. Cheetham, Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds), *The Subjects of Art History – Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
Hélène Cioxous, Catherine Clémente (eds), *The Newly Born Woman*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
Hélène Cixous, Jacques Derrida, "Iščitavanje spolne razlike u književnom tekstu (dva monologa)", *Treći program hrvatskog radija* br. 36, Zagreb, 1992, str. 171-177.
T.J. Clark, *Image of the People – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames and Hudson, London, 1988.
Paul Cobley (ed), *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, Routledge, London, 2001.
Selma Jeanne Cohen (ed), *Ples kao kazališna umjetnost. Čitanka za povijest plesa od 1581. do danas*, Cekade, Zagreb, 1988.
Francis J. Coleman (ed), *Contemporary Studies in Aesthetics*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1968.
Nicholas Cook, Mark Everist (eds), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
Joan Copjec, *Imagine There's No Woman – Ethics and Sublimation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.
Rosalind Coward, John Ellis, *Jezik i materijalizam – Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
Jonathan Crary, *Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
Džonatan Keler, *Strukturalistička poetika*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1990.
Jonathan Culler, *Književna teorija – veoma kratak uvod*, AGM, Zagreb, 2001.
Cultural Turn in Literary Theory: Its Possibility & Impossibility, Proceedings of 2005 Sino-West Forum on Literary Theory, 2005.
Andrew Cutrofello, *Continental Philosophy – A Contemporary Introduction*, Routledge, London, 2005.
Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici: Boulez / Stockhausen / Cage*, SKC, Beograd, 2004.
Bojana Cvejić, *Preko granica dela: performativna muzička praksa*, IK Zorana Stojanovića, Novi Sad – Sremski Karlovci, 2006.

Č

Nadežda Čačinović-Puhovski (ed), *Theodor W. Adorno, Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
Nadežda Čačinović, *Doba slika u teoriji mediologije*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.
Nadežda Čačinović, *Parvulla Aesthetica*, Antibarbarus, Zagreb, 2004.
Gajatri Čakravorti Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma*, Beogradski krug, Beograd, 2003.

D

Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.
Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1992.
Katarina Damnjanov, *Reestetizacija realnosti: visokobudžetni land art projekti od baroka do danas*, magistarski rad, Interdisciplinarne postdiplomske studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, avgust 2005.
Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
Artur C. Danto, *Filozofija svakidašnjeg – Filozofija umejtnosti*, Kruzak, Zagreb, 1997.
Arthur C. Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1997.
Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box – The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, California University Press, Berkeley, 1998.
Guy Debord, *Društvo spektakla & Komentari društvu spektakla*, Arkzin, Zagreb, 1999.
Žil Delez, *Fuko*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989
Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip, Kapitalizam i šizofrenija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.
Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.
L'abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet, DVD, Editions Montparnasse, 1997.
Žil Delez, *Pokretne slike*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.
Žil Delez, *Bergsonizam*, Narodna knjiga, Beograd, 2001.
Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002.
Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Continuum, London, 2005.
Ješa Denegri (ed), *Dizajn i kultura*, SIC, Beograd, 1980.
Ješa Denegri (ed), *Clement Greenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.
Ješa Denegri (ed), *Harold Rosenberg, Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.
Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, University Of Chicago Press, Chicago, 1984.
Žak Derida, „Pismo japanskom prijatelju", *Letopis Matice srpske* knj. 435 sv. 2, Novi Sad, 1985, str. 210-215.
Jacques Derrida, *Istina u slikarstvu*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1988.
Jacques Derrida, *Razgovori*, Književna Zajednica, Novi Sad, 1993.
Jacques Derrida, "O pravu na filozofiju", *Treći program hrvatskog radija* br. 40, Zagreb, 1993, str. 61-87.
Jacques Derrida, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.
Jacques Derrida, *Sablasti Marxa – Stanje duga, rad tugovanja i nova internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.
Jacques Derrida, *Writing and Difference*, Routledge, London, 2002.
Max Dessoir, *Estetika i opća nauka o umetnosti*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.
George Dickie, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca N.Y, 1974.
George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, New York, 1984.
Slobodan Divjak, Ivan Milenković (eds), *Moderno čitanje Kanta*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2005.
Bogdan Djemidok, „Estetski doživljaj i vrednovanje", iz „Estetička istraživanja – umetničko delo i transformacija filosofije" (temat), *Književna kritika* br. 5-6, Beograd, 1984, str. 45-57.
Pol(e)itics, Documenta X – The Book, Cantz, Kassel, 1997.
Documenta 11_Platform 5: Exhibition - Catalogue, Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.
Lubomir Doležal, *Poetike Zapada – Poglavlje iz istraživačke tradicije*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.
Simon During (ed), *The Cultural Studies – Reader*, Routledge, London, 1997.
Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge MA, 1993.

Đ

Dubravka Đurić, *Jezik, poezija, postmodernizam – Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*, Oktoih, Beograd, 2002.

E

Umberto Eco, *Otvoreno delo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
Umberto Eko (ed), *Estetika i teorija informacija*, Prosveta, Beograd, 1977.
Umberto Eko, *Ime ruže*, Paideia, Beograd, 2000.
Umberto Eko, *Istorija lepote*, Plato, Beograd, 2004.

Steve Edwards, Paul Wood (eds), *Art of the Avant-gardes*, Yale University Press, New Haven, 2004.
Hans Heinrich Eggebrecht, "O metodi glazbene analize", *Muzika* br. 4 (12), Sarajevo, 1999, str. 25-44.
Mihail Epštajn, *Esej*, Narodna knjiga, Beograd, 1997.
Aleš Erjavec, *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996.
Aleš Erjavec (ed), "Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics – Proceedings I", *Filozofski Vestnik* št. 2, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999.
Aleš Erjavec (ed), "Aesthetics as Philosophy – XIXth International Congress of Aesthetics – Proceedings II", *Filozofski Vestnik* št. 2 Supplement, ZRC SAZU, Ljubljana, 1999.
Aleš Erjavec (ed), *Postmodernism and the Postsocialist Condition; Politicised Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.
Aleš Erjavec (ed), „Aesthetics and/as Globalization" (temat), *International Yearbook of Aesthetics* vol. 8, International Association for Aesthetics, Ljubljana, 2004.
Aleš Erjavec, *Ljubezen na zadnji pogled - Avantgarda, estetika in konec umetnosti*, Založba ZRC, Ljubljana, 2004.

F
James Faubion (ed), *Michel Foucault – Aesthetics, Method, and Epistemology*, Penguin Books, London, 1994.
James D. Faubion (ed), *Michel Foucault: Power – Essential Works of Foucault 1954-1984*, Penguin Books, 2000.
Lik Feri, *Homo Aestheticus – Otkriće ukusa u demokratskom dobu*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1994.
Paul Feyerabend, *Protiv metode (skica jedne anarhističke teorije spoznaje)*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1987.
Patrick Ffrench, *The Time of Theory; A History of Tel Quel (1960-1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
Patrick Ffrench, Roland-François Lack (eds), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 1998.
Konrad Fidler, *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Kultura, Beograd, 1965.
Filozofija umetnosti, Kolarčev narodni univerzitet, Beograd, 1978.
Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd, 2001.
Ivan Foht, "*Forma* i forme – sve 'forme' za razliku od svih *sadržaja*", *Treći program RB* br. 18, Beograd, 1973, str. 325-363.
Hal Foster (ed), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983.
Hal Foster, Mark Francis (eds), *POP*, Phaidon, London, 2005.
Francis Frascina, *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985.
Mišel Fuko, *Riječi i stvari – Arheologija humanističkih nauka*, Nolit, Beograd, 1971.
Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Nolit, Beograd, 1980.
Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti I – volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982.
Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti – Korišćenje ljubavnih uživanja*, Prosveta, Beograd, 1988.
Mišel Fuko, Istorija seksualnosti – Staranje o sebi, Prosveta, Beograd, 1988.
Mišel Fuko, *Predavanja*, IP "Bratstvo-jedinstvo", Novi Sad, 1990.
Michel Foucault, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.
Mišel Fuko, „Šta je prosvetiteljstvo?", *Treći program RB* br.102, Beograd, 1995, str. 232-244.
Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: Rođenje zatvora*, IK Zorana Stojanovića, Beograd, 1997.
Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Plato, Beograd, 1998.
Sigmund Frojd, *Tumačenje snova* I-II, Matica srpska, Novi Sad, 1981.
Diana Fas, *Unutra / Izvan – Gej i lezbejska hrestomatija*, Centar za ženske studije, Beograd, 2003.

G
Zoran Gavrić (ed), *Marcel Duchamp – izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984.
Hans Georg Gadamer, *Pohvala Teoriji – filozofski eseji*, Oktoih, Podgorica, 1996.
Berys Gaut, Dominic McIver Lopes (eds), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, 2001.
Žerar Ženet, *Umetničko delo – imanentnost i transcendentnost*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
Gilen Gerten (ed), *Svestrani Glen Guld*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2005
James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, LEA, Hillsdale NJ, 1986.
Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, MIC Koncertne direkcije, Zagreb, 1987.
Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour l "Historie(s) du cinéma" (temat), *Art Press*, Paris, 1998.
Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti – pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb, 2002.
RoseLee Goldberg, *Performance. Live Art since the 60s*, Thames and Hudson, London, 1998.

Dragutin Gostuški, "Muzičke nauke kao model interdisciplinarnog metoda istraživanja" iz *Srpska muzika kroz vekove*, Galerija SANU, Beograd, 1973, str. 9-61.
Antonio Gramsci, *Selection from the Prison Notebooks*, Lawrence & Wishart, London, 1971.
Ernesto Grasi, *Teorija o lepom u antici*, SKZ, Beograd, 1974.
Oliver Grau, *Virtrual Art – from Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Klement Grinberg, "Modernističko slikarstvo", *3+4* br. a, Beograd, 1978, str. 32-35.
Clement Greenberg, *Homemade Esthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
Paul Griffiths, *Modern Music – A Concise History* (revised edition), Thames and Hudson, London, 1994.
Danko Grlić, *Estetika I – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983.
Danko Grlić, *Estetika II – Epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1983.
Danko Grlić, *Estetika III – Smrt estetskog*, Naprijed, Zagreb, 1978.
Danko Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, Naprijed, Zagreb, 1979.
Danko Grlić, *Izazov negativnog*, Naprijed i Nolit, Zagreb, Beograd, 1988.
Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula P. Treichler (eds), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992.
Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside – Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Cambridge MA, 2001.
Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocijalizem in retroavantgarda — teorija, politika, estetika 1997-1985*, ŠOU študentska založba, Ljubljana, 1997.
Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.
Marina Gržinić, *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*, Založba ZRC, Ljubljana, 2003.
Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practices – Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*, Revolver, Založba ZRC, Ljubljana, Frankfurt am Main, 2004.
Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Multimedijalni institut i Košnica, Zagreb, Sarajevo, 2005.

H

Jirgen Habermas, "Modernost – jedan necelovit projekt", iz *Umetnost i progres – zbornik*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988, str. 28-37.
Jürgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne – dvanaest predavanja*, Globus, Zagreb, 1988.
Peter Hallward, *Badiou – A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.
Peter Hallward (ed), *Think Again – Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, London, 2004.
Mark B.N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.
Eduard Hanslik, *O muzički lijepom*, Beograd, BIGZ, 1977.
Michael Hardt, Antonio Negri, *Imperij*, Arkzin & Multimedijalni institut, Zagreb, 2003.
Jonathan Harris, *The New Art History – A Critical Introduction*, Routledge, London, 2001.
Charles Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Contexts for Art*, Harper and Row, London, 1984.
Charles Harrison, *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.
Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds), *Art in Theory 1815-1900 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 1998.
Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger (eds), *Art in Theory 1648-1825, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 2003.
Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 2003.
K. Michael Hays (ed), *Architecture – Theory / Since 1968*, The MIT Press, Cambridge MA, 1998.
G.V.F. Hegel, *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1974.
G.V.F. Hegel, *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1975.
G.V.F. Hegel, *Estetika II*, BIGZ, Beograd, 1975.
G.V.F. Hegel, *Estetika III*, BIGZ, Beograd, 1975.
Martin Heidegger, *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb, 1972.
Martin Hajdeger, *Uvod u metafiziku*, IP Vuk Karadžić, Beograd, 1976.
Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.
Adolf Hildebrand, *Problem forme u likovnoj umetnosti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1987.
Christina Howells (ed), *French Women Philosophers – A Contemporary Reader*, Routledge, London, 2004.
Valentina Hribar Sorčan, Lev Kreft, *Vstop v estetiko*, Filozofska fakulteta v Ljubljani, Ljubljana, 2005

Agnes Husslein-Arco (ed), *Les Grands Spectacles – 120 Years of Art and Mass Culture*, Hantje Cantz, 2005.

I

Roman Ingarden, *Ontologija umetnosti*, KZ Novog Sada, Novi Sad, 1991.
Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, Routledge, London New York, 1993.
„Interkulturalnost na primjeru kazališta" (temat), *Treći program hrvatskog radija* br. 32, Zagreb, 1991, str. 91-119.

J

Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992.
Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics; Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.
Chris Janks (ed), *Vizualna* kultura, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002.
Martin Jay, *Downcast Eyes; The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.
Dragan Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar, *Mit, Ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera: Prsten Nibelunga i Parsifal*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2004.
Branden W. Joseph, *Random Order – Robert Rauschenberg and the Neo-avant-garde*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Karl Gustav Jung, *Odabrana dela I-V*, Matica srpska, Novi Sad, 1978.
Carl Jung (ed), *Man and his Symbols*, Pan Books, London, 1978.

K

Imanuel Kant, *O lepom i uzvišenom*, Grafos, Beograd, 1988,
Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, BIGZ, Beograd, 1990.
Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1991,
Alain Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, Harry N. Abrams, New York, 1961.
Michael Kelly (ed), *Encyclopedia of Aesthetics – Volume 1: ABHI-DEPI*, Oxford University Press, New York, 1998.
Michael Kelly (ed), *Encyclopedia of Aesthetics – Volume 2: DERR-JAPA*, Oxford University Press, New York, 1998.
Michael Kelly (ed), *Encyclopedia of Aesthetics – Volume 3: JAZZ-PLAY*, Oxford University Press, New York, 1998.
Michael Kelly (ed), *Encyclopedia of Aesthetics – Volume 4: PLEA-ZHUA*, Oxford University Press, New York, 1998.
Richard Kelly, *The name of this book is Dogme 95*, Faber and Faber, London, 2000.
W. E. Kennick, *Art and Philosophy – Readings in Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1979.
Joseph Kerman, *Musicology*, Fontana Press / Collins, London, 1985.
Snješka Knežević (ed), *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, 1999.
Ljiljana Kolešnik (ed), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti – izabrani tekstovi*, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999.
Frederik Kopleston, *Istorija filozofije I: Grčka i Rim*, BIGZ, Beograd 1988.
Radoman Kordić, *Psihoanalitički diskurs*, Naučna knjiga, Beograd, 1997.
Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics – An Introduction*, Routledge, New York, 2004.
Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After - Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge MA, 1990.
Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge MA, 1985.
Rosalind Krauss, Annette Michelson, Douglas Crimp, Joan Copjec (eds), *October – The First Decade, 1976-1986*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987.
Rosalind Krauss, Annette Michelson, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski (eds), *October – The Second Decade, 1986-1996*, An October Book, The MIT Press, Cambridge MA, 1997.
Rosalind Krauss, Hal Foster, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2005.
Lev Kreft, *Spopad na umetnički levici (med vojnama)*, DZ Slovenije, Ljubljana, 1989.

Lev Kreft, *Estetika in poslanstvo*, ZPS, Ljubljana, 1994.
Lev Kreft, Valentina Hribar Sorčan, *Vstop v estetiko*, Filozofska fakulteta v Ljubljani, Ljubljana, 2005
Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
Julija Kristeva, *Moći užasa – Ogledi o zazornosti*, Naprijed, Zagreb, 1989.
Benedeto Kroče, *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*, Kosmos, Beograd, 1934.

L

Žak Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.
Jacques Lacan, *Knjiga XX –ŠE 1972-1973*, Analecta, Ljubljana, 1985.
Jacques Lacan, *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
Jacques Lacan, *Etika Psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1988.
Jill Lane, »Digital Zapatistas«, *TDR* vol. 47, no. 2, New York, 2003, str. 129-144.
Svensen Laš, *Filozofija dosade*, Geopoetika, Beograd, 2004.
Svensen Laš, *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005.
Teresa de Lauretis, *Praksa ljubavi – lezbejska seksualnost i perverzna žudnja*, Ženska infoteka, Zagreb, 2003.
John Lechte, *Fifty Key Contemporary Thinkers – From Structuralism to Postmodernity*, Routledge, London, 1996.
Richard Leppert, Susan McClary (eds), *Music and Society; The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
Richard Leppert, *The Sight of Sound; Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley, 1995.
Gothold Efraim Lessing, „Hamburška dramaturgija", iz Vladimir Stamenković (ed), *Teorija drame XVIII i XIX vek, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 1985, str. 243-343.*
Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972...*, Studio Vista, London, 1973.
Edward Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1992.
Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Osborn, Greg Smith, Elaine Baldwin (eds), *Introducing Cultural Studies*, University of Georgia Press, 2000.
Juri M. Lotman, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, Institut za film, Beograd, 1976.
Sylvere Lotringer, Sande Cohen (eds), *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001.
Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971.
Jean-François Lyotard, „The Sublime and the Avant-garde", *Artforum*, New York, April 1984, str. 36-43.
Jean-Francois Lyotard, *Duchamp's TRANS/formers*, The Lapis Press, Venice CA, 1990.

M

Robin Maconie (ed), *Stockhausen on Music – Lectures, Interviews*, Marion Boyars, London, 1989.
Kazimir Maljevič, *Nepredmetni svijet*, Galerija Nova, Zagreb, 1981.
Pol de Man, "Opiranje teoriji", *Letopis Matice srpske* knj. 435 i sv. 5, Novi Sad, maj 1985, str. 752-771.
Lev Manovič, *Metamediji*, CSU, Beograd, 2001.
Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (treće izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987.
Louis Marin, *On Representation*, Stanford University Press, Stanford CA, 2001.
Karl Marx, *Kapital – Kritika političke ekonomije – Prva knjiga: Proces proizvodnje kapitala*, Kosmos, Beograd 1933.
Brian Massumi, *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham, 2002.
Jon McKenzie, *Performance or Else – From Discipline to Performance*, Routledge, London, 2001.
Christoph Menke, *The Sovereignty of Art – Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, The MIT Press, Cambridge MA, 1999.
Filiberto Menna, "Kritika kritike", *Dometi* br. 7-8-9, Rijeka, 1981, str. 51-80.
Filiberto Menna, "Kritika kritike", *Dometi* br. 9-10, Rijeka, 1984, str. 140-204.
Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
Annette Michelson, *Filozofska igračka*, Samizdat B92, Beograd, 2003.
Novica Milić, *Predavanja o čitanju*, Narodna knjiga, Beograd, 2000.
Tom Milne, *Godard on Godard – Critical writings by Jean-Luc Godard*, De Capo Press, New York, 1986.
Aldo Milohnić, „Artivism", iz „Performing Action, Performing Thinking" (temat), *Maska* št. 1-2 (90-91), Ljubljana, 2005, str. 15-25.

Nicholas Mirzoeff (ed), *The Visual Culture – Reader*, Routledge, London, 2005.
Nenad Miščević, *Marksizam i poststrukturalistička kretanja*, Prometej, Rijeka, 1975.
Nenad Miščević, *Bijeli šum – studije iz filozofije jezika*, IC Rijeka, Rijeka, 1978.
Nenad Miščević, Milan Zinaić (eds), *Plastički znak – zbornik tekstova, iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.
Nenad Miščević, *Uvod u filozofiju psihologije*, GZH, Zagreb, 1990.
Alan Montefiore (ed), *Philosophy in France Today*, Cambridge University Press, Cambridge MA, 1983.
Gerardo Mosquera, Joan Fisher (eds), *Over Here – International Perspectives on Art and Culture*, New Museum of Contemporary Art, New York i The MIT Press, Cambridge MA, 2004.
Helen Myers (ed), *Ethnomusicology – An Introduction*, W.W. Norton &Company, London, 1992.

N

Jean-Jacques Nattiez (ed), *Pierre Boulez – Orientations – Collected Writings*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1986.
Antonio Negri, Anne Dufourmantelle, *Negri on Negri*, Routledge, New York, 2004.
Fridrih Niče, *Rođenje tragedije*, BIGZ, Beograd, 1983.
Jelena Novak, *Divlja analiza*, SKC, Beograd, 2004.
Jelena Novak, *Opera u doba medija*, IK Zorana Stojanovića, Novi Sad – Sremski Karlovci, 2006
"Nove teorije plesa" (temat), *TkH*, br. 4, Beograd, 2002, str. 9-135.
Michel Nyman, *Experimental Music; Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

O

Bjørn Olsen, *Od predmeta do teksta – Teorijske perspektive arheoloških istraživanja*, Geopoetika, Beograd, 2002.
Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006.

P

Tim Page (ed), *The Glenn Gould Reader*, Vintage Books, New York, 1984.
Žarko Paić, *Slike bez svijeta – Ikonoklazam suvremene umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2006.
Ervin Panofski, *Ikonološke studije – Humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto, 1998.
Danilo Pejović (ed), *Nova filozofija umjetnosti – Antologija tekstova*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972.
Milan Pelc (ed), *Ideal, forma, simbol – Povijesnoumjetničke teorije Winckelmanna, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest Umjetnosti, Zagreb, 1995.
Milan Pelc (ed), *Aby Warburg / Ritual zmije*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1996.
Mario Perniola, *Estetika dvadesetog veka*, Svetovi, Novi Sad, 2005.
Sreten Petrović (ed), "Film i ideologija: domašaji marksističke ideologije u Francuskoj" (temat), *Filmske sveske* br. 1-2, Beograd, 1982.
Dušan Pirjevec, "Svet u svetlosti kraja humanizma", *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969, str. 151-177.
Platon, *Odbrana Sokratova – Kriton – Fedon*, Bigz, Beograd, 1985.
Platon, *Ijon * Gozba * Fedar*, Bigz, Beograd, 1985.
Michale Poizat, *The Angel's Cry; Beyond the Pleasure Principle in Opera*, Cornell University Press, Ithaca, 1992.
Griselda Pollock, *Vision & Difference: Feminity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London, 1988.
Griselda Pollock (ed), *Generations & Geographies in the Visual Art; Feminist Reading*, Routledge, London, 1996.
Griselda Pollock, *Differencing the Canon – Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London, 1999.
Jennifer C. Post (ed), *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, Routledge, London, 2005.
Alex Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press, New Haven, 1994.
Kasim Prohić (ed), *Hrestomatija etičkih tekstova*, Svjetlost, Sarajevo, 1978.

R

Paul Rabinow (ed), *Michel Foucault: Ethics – Subjectivity and Truth*, Penguin Books, London, 1997.
Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Miščević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić i Žak Lakan, "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.
Janelle G. Reinelt, Joseph R. Roach (eds), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press,

Ann Arbor, 1999.
Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.
Braco Rotar, "Logika transformiranja signifance je logika materijalističnega koncipiranja sistemov reprezentacije", *Razprave Problemi* št. 128-132, Ljubljana, 1973, str. 67-78.
Braco Rotar, "Efekt 'umetnost' – uzajamna artikulacija diskursa (o) 'umetnosti'", *Treći program RB* br. 23, Beograd, 1974, str. 399-437.
Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – Musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, G+B Arts International, Amsterdam, 1998.
Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames and Hudson, London, 2001.

S

Markiz de Sad, *Filozofija u budoaru*, Rad, Beograd, 1989.
Filip-Žeozef Salazar, *Ideologije u operi*, Nolit, Beograd, 1984.
Renata Salecl, Slavoj Žižek (eds), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1996.
Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1964.
Madan Sarup, *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*, University of Georgia Press, Athens GA, 1993.
Ferdinand De Sosir, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977.
Miša Savić, Filip Filipović (eds), *John Cage – Radovi / tekstovi 1939-1979 – izbor*, Radionica SIC, Beograd, 1981.
Obrad Savić (ed), "Psihoanaliza i likovna umetnost" (temat), *Moment* br. 10, Beograd, 1988, str. 102-116.
Meyer Schapiro, *Umetnosno-zgodovinski spisi*, Studia Humanitatis – Škuc, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1989.
Richard Schechner, *Performance Studies – An introduction*, Routledge, London, 2002.
Jean-Louis Schefer, *Scénographie d'un tableau*, Seuil, Paris, 1969.
Arnold Schöenberg, *Style and Idea; Selected Writings*, Faber, London, 1975.
Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, University of California Press, Berkeley, 1983.
Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
Marchand du Sel (ed), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975.
Susan Sellers (ed), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, 1994.
Richard Shusterman (ed), *Analytic Aesthetics*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
Dušan Skovran, Valstimir Peričić, *Nauka o muzičkim oblicima*, Umetnička akademija, Beograd, 1966.
Paul Smith (ed), *The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
Filip Solers, "Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta", *Delo* br. 12, Beograd, 1969, str. 1326-1333.
Baruh de Spinoza, *Etika – Geometrijskim redom izložena i u pet delova podeljena*, Kultura, Beograd, 1970.
Dušan Stojanović (ed), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, 1978.
John Storey (ed), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Hemel Hempstead, Princeton Hall, 1998.
John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture – An Introduction*, Peking University Press, Beijing, 2004.
Igor Stravinski, *Moje shvatanje muzike*, Beograd, 'Vuk Karadžić', 1966.
Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations; Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
D.T. Suzuki, Erih From, *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd, 1969.

Š

Fridrih Vilhelm Jozef Šeling, *Filozofija umetnosti – Opšti deo*, Nolit, Beograd, 1984.
F.V.J. Šeling, *Filozofija umetnosti*, BIGZ, Beograd, 1989.
F.V.J. Šeling, *Spisi iz filozofije umetnosti*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.
Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.
Miško Šuvaković, *Estetika apstraktnog slikarstva. Apstraktna umetnost i teorija umetnika 20-ih godina*, Narodna knjiga, Beograd, 1998.
Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti*, CENPI, Beograd, 2001.
Miško Šuvaković, *Anatomija Angelov – Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*, ZPS, Ljubljana, 2001.

Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.
Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

T
Gojko Tešić (ed), *Poetika – Teorija i istorija pojma*, Narodna knjiga i Alfa, Beograd, 2000.
Vladimir Tatarkijevič, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1978.
Cvetan Todorov, *Poetika*, Filip Višnjić, Beograd, 1986.
Cvetan Todorov, Osvald Dikro, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* I, Prosveta, Beograd, 1987.
Cvetan Todorov, Osvald Dikro, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku* II, Prosveta, Beograd, 1987.
Hrvoje Turković, *Strukturalizam Semiotika Metafilmologija – Metodološke rasprave*, Filmoteka 16, Zagreb, 1986.
Hrvoje Turković, *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 1994.
Victor Turner, *Od rituala do teatra, AC, Zagreb, 1989.*

U
"Umetnost, društvo / tekst", *Polja* br. 230, Novi Sad, 1978, str. 2-5.
Ivan Urbančič, *Moč in oblast – iz pomnjenja konca in začetka*, Nova Revija, Ljubljana, 2000.

V
H. Aram Veeser (ed), *The New Historicism; Reader*, Routledge, New York, 1994.
Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica srpska, Novi Sad, 1997.
Mirjana Veselinović Hofman, „Čitanje *muzike tišine*", *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* br. 22-23, Matica srpska, Novi Sad, 1998, str. 117-124.
Mirijana Veselinović Hofman, "Kontekstualnost muzikologije", iz "Poststrukturalistička nauka o muzici" (temat), *Novi Zvuk* (specijalno izdanje), Beograd, 1998, str. 13-20.
Paolo Virno, *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2004.
Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa – prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*, SKC, Beograd, 2004.
Ana Vujanović, *Status i funkcije teorijske prakse u svetu izvođačkih umetnosti krajem XX i početkom XXI veka*, doktorska disertacija, FDU, Beograd, 2004.
Ana Vujanović, *DOKSICID s-TIU/4*, IK Zorana Stojanovića, Novi Sad – Sremski Karlovci, 2006.

W
Rihard Vagner, *Opera i drama*, Madlenianum, Beograd, 2003.
Brian Wallis (ed), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.
Brian Wallis (ed), *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge MA, 1987.
Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Pelican, London, 1961.
Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977.
Raymond Williams, *Television – Technology and Cultural Form*, Routledge, London, 2003.
Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987.
Wolfgang Welsch, „Estetika in anestetika", *Anthropos* št. 1-3, Ljubljana, 1994, str. 240-257.
Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, SAGE Publications, London, 1997.
Volfgang Velš, *Naša postmoderna moderna*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2000.
Ričard Volhajm, *Umetnost i njeni predmeti*, Clio, Beograd, 2002, str. 65-68.
Paul Wood (ed), *Varieties of Modernism*, Yale University Press, New Haven, 2004.
„Worthless (Invaluable) – The concept of value in contemporary art" (temat), *M'Ars* no. 3-4 vol. XII, Moderna Galerija, Ljubljana, 2000, str. 1-86.

Z
Alenka Zupančič, *Realno iluzije*, Jasenski i Turk, Zagreb, 2001.
Alenka Zupančič, *The Shortest Shadow – Nietzsche's Philosophy of the Two*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

Alenka Zupančič, *Poetika – Druga knjiga*, Analecta, Ljubljana, 2004.
Vjeran Zuppa, *Uvod u dramatologiju*, Antibarbarus, Zagreb, 1995.

Ž

Slavoj Žižek, *Znak Označitelj Pismo - Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mala edicija Ideja, Beograd, 1976.
Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec*, Analecta, Ljubljana, 1980.
Slavoj Žižek, Rado Riha, *Problemi teorije fetišizma – Filozofija skoz psihoanalizo II*, Analecta, Ljubljana, 1985.
Slavoj Žižek, *Pogled s strani*, Ekran, Ljubljana, 1988.
Slavoj Žižek (ed), *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.
Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears – Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, British Film Institute, London, 2001.
Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb, 2002.
Slavoj Žižek, *Organs without Bodies – Deleuze and Consequences*, Routledge, New York, 2004.
Slavoj Žižek, "Od praoca do holokausta... i natrag", *Tvrđa* br.1-2, Zagreb, 2005, str. 130-139.
Viktor Žmegač (ed), *Walter Benjamin: Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

81'42
7.01
316.7:7
111.852

ШУВАКОВИЋ, Мишко, 1954-
Diskurzivna analiza : prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture / Miško Šuvaković. - Beograd : Orion Art, 2019 (Beograd : Skripta). - 532 str. : ilustr. ; 24 cm

Tiraž 300. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Registar. - Bibliografija: str. 521-532.

ISBN 978-86-6389-104-3

а) Дискурс анализа б) Филозофија уметности в) Култура -- Уметност г) Естетика

COBISS.SR-ID 280058380

ISBN 978-86-6389-104-3

